IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON

PROF. DR. SIGM. FREUD

REDIGIERT VON

DR. OTTO RANK u. DR. HANNS SACHS



VI. BAND 1920 HEFT 4

IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

erscheint viermal jährlich im Gesamtumfang von 24 bis 32 Druckbogen und ist neben der

»Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse«

Offizielles Organ

der

»Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung«.

Neben den bisher bestehenden Auslieferungs- und Expeditionsstellen in **Leipzig**, beziehungsweise **Wien**, von denen die Ortsgruppen **Berlin**, **Budapest** und **Wien** auch weiterhin beziehen, liefern vom **VI. Jahrgang 1920** angefangen für unsere

ausländischen Zweigvereinigungen

neue Expeditionsstellen unter folgenden

Bezugsbedingungen:

Mitglieder bezahlen bei direktem Bezuge nachstehenden **ermäßigten Jahrespreis:**

in der **Schweiz** und in **Holland 20 Franken, bezw. 10 holl. Gulden,**
in **England** und **Amerika 1 Pfund, bezw. 4 Dollar.**

Die Bezugsstellen für unsere ausländischen Zweigvereinigungen gelten auch für alle **außerhalb** unserer Vereinigung stehenden **Abnehmer**, für die sich der jährliche Bezugspreis wie folgt stellt:

in der Schweiz und in Holland 25 Franken, bezw. 12 holl. Gulden,
in England und Amerika 25 Schilling, bezw. 5 Dollar.
Einzelhefte: 7 Franken, 3½ Gulden, 7 Schilling, 1½ Dollar.

Bezugstellen: für die **Schweiz:** Buchhandlung A. Blümel, Zürich, Rämistraße 39;
für **Holland:** S. C. van Doesburgh, **Leiden**, Breestraat 14;
für **England** und **Amerika: London W 1**, 45 New Cavendish Street.

Das Präsidium der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung in London.

Die Leitung des Internationalen Psychoanalytischen Verlags Ges. m. b. H. in Wien.

Alle für die Redaktion von »Imago« bestimmten Zuschriften und Sendungen sind zu richten an

Dr. OTTO RANK, Wien I., Grünangergasse 3–5.

Manuskripte sind vollkommen druckfertig einzusenden.
Von den Originalarbeiten erhalten die Mitarbeiter je 25 Separatabzüge gratis geliefert.

IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHO-ANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN
HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. SIGM. FREUD
SCHRIFTLEITUNG: DR. OTTO RANK / DR. HANNS SACHS
INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG G. M. B. H.
LEIPZIG – WIEN – ZÜRICH – LONDON – NEW-YORK

VI. 4. 1920

Das künstlerische Symbol[1].

Von Dr. JOHN LANDQUIST (Stockholm).

I. Verschiedene logische Struktur des allgemeinen Begriffes und des Symbols Freuds Traumlehre. Symbolik bei Rank und Silberer. Die Mehrdeutigkeit des Symbols und die drei ersten Denkgesetze.

II. Logische Analyse der Symbole in Goethes »Der König in Thule«, Ibsens »Wildente« und »Baumeister Solneß«.

III. Persönlichkeiten als Symbole. Strindbergs »Der Vater« und Goethes »Werther«. Zweifache Symbolik in Hinsicht auf den Schaffenden und auf den Empfänger.

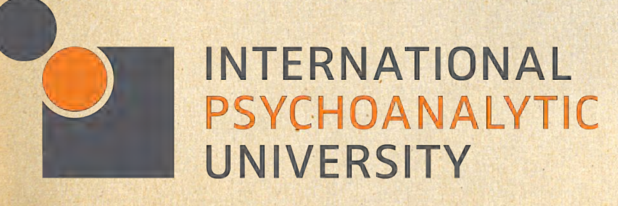
IV. Das Symbol, die Metapher und das Gleichnis. Eine Metapher bei Heidenstam. Die homerischen Gleichnisse.

V. Das künstlerische Symbol und die Magie: Die Magie der Ähnlichkeit schließt das Symbol zusammen und schafft die künstlerische Wirkung.

I.

Kant bestimmte den Begriff als eine allgemeine Vorstellung oder eine Vorstellung von dem, was mehreren Objekten gemeinsam ist (Kant, Logik). Dies ist auch bis in unsere Tage die in den Darstellungen der Logik herrschende Ansicht gewesen. Das Schema für die weitere Struktur des so definierten Begriffes gab der Geschlechtsbegriff. Die Verstandesakte, wodurch der Geschlechtsbegriff gebildet wurde, wurden als Abstraktion von dem Ungleichartigen und Festhalten an dem Gemeinsamen in den Erscheinungen bestimmt. Durch fortgesetztes Absehen von dem Ungleichartigen und Festhalten des Gemeinsamen bei verschiedenen Geschlechts-

[1] Auszug aus einem Kapitel eines in Schweden demnächst erscheinenden Buches: Von der Menschenkenntnis. Eine Studie über die geschichtliche und die künstlerische Erkenntnis.



begriffen wurden immer allgemeinere Geschlechtsbegriffe gebildet. Jeder Geschlechtsbegriff wurde im Verhältnis zu einem höheren Begriff Art (species) und im Verhältnis zu Untergeordneten ein Geschlecht (genus) genannt. Die Welt der Erkenntnis bildete nach dieser Auffassung von den Begriffen eine Serie, die sich von den untersten Arten bis zu den allgemeinsten Begriffen dehnte; man hat diesen Zusammenhang auch unter dem Bilde einer Pyramide, deren Basis die niedrigsten Arten sind, veranschaulicht.

Diese Erkenntnis oder die Erkenntnis von den allgemeinen Merkmalen der Objekte erschöpft indessen in keiner Weise die Art der Menschen, in Gedankeneinheiten Erkenntnis zusammenzufassen. Bekanntlich hat Heinrich Richert in moderner Zeit eine Theorie der historischen Begriffsbildung entwickelt, wo er die Eigenheit der Begriffe von individuellen historischen Persönlichkeiten und Ereignissen und ihre Verschiedenheit von den allgemeinen Begriffen zeigen will. In diesem Zusammenhang wollen wir jedoch die Auseinandersetzung mit der Richterschen Theorie nicht aufnehmen. Wir bemerken nur, daß er die Erkenntnisweise, die in der Bildung und der Betrachtung der Erzeugnisse der Kunst und der Dichtung vorherrscht, gar nicht berührt. Unsere gegenwärtige Aufgabe wird sein, die Struktur der Gedankengebilde, die für die ästhetische Erkenntnis charakteristisch ist, zu untersuchen.

Goethe hat eine Gestalt geschaffen, die Eigentum der ganzen Kulturwelt geworden ist: den Faust. Die Kenntnis von Faust gehört zur allgemeinen Bildung. Goethes Faust ist kein allgemeiner Begriff, er ist auch kein historischer Begriff: Goethes Faust hat nie gelebt. Aber trotzdem sagt man, daß er allgemeingültig ist. Wie kann denn das sein? Goethes Faust ist eine individuelle Gestalt und als individuelle Gestalt ist er unwirklich, und doch ist er allgemeingültig. Und es ist nicht etwas allgemeines bei ihm, das allgemeingültig ist, sondern eben diese individuelle Gestalt, die keinen Doppelgänger gehabt und niemals einen haben wird, ist allgemeingültig. Man nennt ihn ein Symbol. Er ist ein Symbol des strebenden Mannes in seinen Konflikten zwischen Wißbegierde, Sinnlichkeit und Tatendrang.

Es ist eben die logische Struktur des Symbols, die hier untersucht werden soll. Wir meinen, daß überhaupt die künstlerischen Gedankengebilde Symbole sind. Sie sind individuelle Gestalten, aber gleichzeitig bedeutet jede derselben etwas mehr als diese individuelle unwirkliche Gestalt, die sonst als einzigartig und dazu historisch unwirklich für uns gar kein Interesse haben könnte. Die hohe Bedeutung, die man der Kunst und der Dichtung beimißt, indem man sie als erziehende, aufklärende, folglich in einer Weise erkenntnisgebende Macht der Wissenschaft gleichsetzt, liegt darin, daß sie Symbole schaffen.

Wir bestimmen das Symbol als ein individuelles Bild, das die Erinnerung an andere ähnliche, gleichfalls individuelle Bilder in sich vereinigt und das an Bedeutung in dem Maße gewinnt, als es

mit solchen individuellen Bildern gesättigt ist. Das Symbol besitzt eine perspektivische Tiefe, die von einer Reihe von Bildern erfüllt ist. Diese von Bildern erfüllte Tiefe gibt dem Symbol seine Eigenart und seinen Sinn. Auf diesen Sinn spielt schon die Bedeutung des Wortes Symbol an. Symbolon kommt von συμβάλλειν, zusammenwerfen; das Wort deutet damit an, wie Otto Rank auch bemerkt hat (Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung, S. 21), daß es ein Gedankengebilde von zusammengeworfenen, ineinandergedrängten Vorstellungen bezeichnet.

Das Problem des Symboles ist vielfach von Ästhetikern behandelt worden. Unter modernen deutschen Denkern hat vor allem Johannes Volkelt das Symbol berücksichtigt. Seine Habilitationsschrift (1876): »Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik« ist eine historisch-kritische Darstellung der Behandlung des ästhetischen Symbolbegriffs von Zimmermann, Hegel, F. T. Vischer und anderen Ästhetikern. Die logische Auffassung dieser Denker von dem Symbolbegriff, insofern sie überhaupt das Symbol aus diesem Gesichtspunkt betrachten, ist hauptsächlich von Hegel bestimmt. Hegel betont die Unangemessenheit zwischen Bild und Bedeutung im Symbol oder die logische Unzulänglichkeit des Symbols. Diese Unangemessenheit verschwindet nach Hegel da, wo die freie vollbewußte menschliche Individualität den Gehalt und die Form der Darstellung ausmacht, wo der sich selbst klare Geist seinen konkreten Inhalt durch die ihm selbst gemäße Gestalt hell hindurchscheinen läßt, wie dies nach Hegel der Fall bei den Gestalten der griechischen Götter sein soll. Aber dann ist nach Hegel das Symbolische aufgehoben und ins Begriffsmäßige übergegangen. Hegel macht also die logische Unzulänglichkeit des Symbols oder den Gegensatz zwischen Bild und verschwommener Bedeutung zu einem wesentlichen Merkmal des Symbols; das Denken in Symbolen gehört nach ihm einer niedrigeren Kulturstufe an und soll für die orientalische, besonders die ägyptische Kunstform charakteristisch sein. Volkelt selbst unterwirft sich dieser Hegelschen Definition. Er will nur gelten lassen, daß es auch auf einer höheren Kulturstufe ein Bedürfnis der menschlichen Natur wäre, ihre unbestimmteren, dem Begriffsmäßigen entlegeneren, um so mehr aber der individuellen Färbung des Fühlens angehörigen Seiten ästhetisch zu befriedigen. Dieselbe Auffassung hält er auch in seinem wertvollen großen Werke »System der Ästhetik« fest.

Diese logische Wertschätzung des Symbols ist indes nicht aus einer tieferen Analyse der Struktur des Symbols entsprungen. Aber sie hat als ein ererbtes Vorurteil hindernd auf die wissenschaftliche logische Erkenntnis vom Symbol gewirkt. Überhaupt, sollte man meinen, kann die mehr oder weniger hervortretende Unangemessenheit des Symbols zwischen Bild und Bedeutung kein logisches Merkmal sein; wann hört denn diese Unangemessenheit auf? Weiter ist die mehr oder weniger bewußte Auffassung vom Inhalt des Symbols etwas anderes als diese Unangemessenheit; aber wann tritt dann

die volle absolute Bewußtheit ein? Auch die Inhalte von Begriffen werden im psychischen Denken mehr oder weniger bewußt aufgefaßt. Aber diese psychologische Zufälligkeit hat anerkannterweise nichts mit der logischen Struktur und dem Inhalte der Begriffe zu tun.

Die Psychoanalyse Freuds und der Freudschen Schule hat zum ersten Male ohne logisches Vorurteil die Struktur des Symbols berücksichtigt. Es ist wahr, daß das Untersuchungsobjekt dieser Schule der psychische Inhalt und nicht in erster Linie die Form des Symbols ist. Aber eben bei der psychologischen Untersuchung sind auch aus logischem Gesichtspunkt wertvolle Aufschlüsse gewonnen worden. Die Psychoanalyse hat die zentrale logische Eigentümlichkeit des Symbols betont: ihre Zwei- und Mehrdeutigkeit, und diese Eigenart hat sie mit völlig neuen Beispielen aus dem psychischen Leben in helle Beleuchtung gesetzt.

Freuds Traumlehre hat sowohl den Impuls zu den psychoanalytischen Untersuchungen der Symbole wie auch das Schema für die Gestaltung des Symbols gegeben. Freud hält den Traum für einen in den psychischen Zusammenhang gehörigen Prozeß. Der Traum ist seinem Wesen nach eine Wunscherfüllung: und zwar nicht eine Erfüllung von einem einzigen Wunsch: er erfüllt eine Serie von hintereinanderliegenden Wünschen, von denen der tiefst liegende und am meisten verborgene ein Wunsch der Kindheit ist. Man hat zu unterscheiden zwischen dem manifesten Trauminhalt oder dem Bildkomplex, der dem Träumenden vorschwebt, und den latenten Traumgedanken, die den mehr oder weniger verborgenen tiefer liegenden Sinn des Traumes enthalten. Diese Doppelheit des Traumes hat ihre wesentliche Ursache darin, daß der Traum meistenteils verbotene Wünsche ausdrückt, die das Individuum im wachen Zustande nicht kennt oder abweist. Noch im Traume übt die träumende Seele eine Zensur auf die Bilder aus, die sie dem Träumenden darbietet. Diese Zwiespältigkeit der Tendenzen bewirkt einerseits die verworrene, sogar absurde Gestaltung der Träume, anderseits den Reichtum von Anspielungen, die der Traum enthält und durch welche der verborgene Wunsch erfüllt wird. Um ihren mehrfachen und zensurierten Inhalt zu gestalten, bedient sich der Traum einer eigenartigen Ökonomisierung des Vorstellungslebens: er verdichtet in einem Bild eine Mehrheit von Gedanken oder oft, wenn das Traumbild einen Menschen darstellt, eine Mehrheit von Personen, die durch eine Ähnlichkeit übereinstimmen, in diesem Bilde von einer einzigen Person.

Ich brauche hier kein ausführliches Referat zu geben von den lehrreichen Beispielen, durch welche Freud seine Lehre bestätigt. Es mag genügen an den Onkeltraum zu erinnern[1]. In und hinter dem Bilde von dem verunglückten Onkel mit dem gelben Bart dachte der Träumende an das dem Onkel ähnliche Bild von dem

[1] Die Traumdeutung, 5. Aufl., S. 97 ff.

konkurrierenden Freunde R. Und in diesem Bilde verbarg sich noch ein dritter Bekannter, der sich einerseits in derselben Stellung zu dem Träumenden wie der Freund R. befand, und der anderseits gleich dem Onkel einmal vor dem Gericht angeklagt war. Der Traum wollte in erster Linie sagen, daß die beiden Bekannten nicht zum Professor ernannt werden könnten, weil der eine wie der Onkel ein Schafskopf wäre und der andere wie der Onkel angeklagt gewesen. Aber hinter diesem Sinn verbarg sich noch ein anderer. Das geringschätzende Urteil des Traumes über die beiden Juden war zugleich das des Ministers, der sie nicht ernennen wollte: der Träumende macht sich in diesem Urteil selbst zum Minister. In der Kindheit hatte er von sich selbst als zukünftigen Minister phantasiert. Die Identifizierung mit dem Minister drückte den Ehrgeiz des Kindes aus. Der Träumende wollte sowohl Professor als Minister werden und das Traumbild erfüllte gleichzeitig diese beiden Wünsche. Wie das Traumbild des Onkels eine Verdichtung von mehreren Personen war, so war auch der Wunsch, der erfüllt wurde, eine Verdichtung von mehreren zusammengehörigen Wünschen: auf der Oberfläche der maßvolle Wunsch des Mannes, einen Vorteil zu gewinnen, und darunter einfließend die maßlose Großmannsucht des Kindes.

Diese Mehrdeutigkeit des Traumes, die Freud in seinen Deutungen von Träumen vielfach nachweist, haben spätere psychoanalytische Forscher auch als bezeichnend für Mythen, Sagen, Parabola gefunden, wie sie überhaupt tiefgehende Übereinstimmungen zwischen den Träumen und primitiven Märchen sowohl dem Inhalt als der Struktur der Bilder nach entdeckt. So hat Otto Rank in den Wasserträumen die Schichtung von Harnreiztraum und sexuellem Geburtstraum aufgewiesen und will zeigen, wie in den Flutsagen entsprechenderweise eine spätere sexuelle Symbolik über die vesikale gelagert ist, wozu dann als dritte oberste Schichte die ethisch-religiöse Tendenz tritt[1]. Ähnlich hat Silberer in seinem Buche »Probleme der Mystik und ihrer Symbolik« (1914) gezeigt, wie in alchemistischen Parabolen eine sexuelle, eine naturwissenschaftliche und eine religiöse Bedeutungsschichtung übereinander gelagert vorkommen.

Diese Prozesse der Verdichtung und der Zensur, die für das Traumdenken wesentlich sind, charakterisieren nach unserer Ansicht das künstlerische Denken überhaupt. Sie bilden das Symbol, die besondere Gedankeneinheit des künstlerischen Denkens. In dreifacher Hinsicht unterscheidet sich das Symbol von dem allgemeinen Begriff. Das Symbol ist erstens ein individuelles Bild, das als solches Bedeutung hat, während der Begriff eine allgemeine Vorstellung ist. Das Symbol ist mehrdeutig, der allgemeine Begriff eindeutig. Das Symbol hat schließlich einen mehr oder weniger verhüllten Sinn, der sich in Anspielungen verrät, der allgemeine Begriff legt seinen ganzen Inhalt offen dar.

[1] Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung, Abschnitt VII (1912).

Das künstlerische Symbol ist mehrdeutig sowohl mit Hinsicht auf sein Verhältnis zu dem Schaffenden wie zu dem Empfänger. Der Künstler oder Dichter zieht in ein Bild, entweder ein gemischtes oder ein einfaches, eine Mannigfaltigkeit einander irgendwie ähnlicher Erfahrungen seines Lebens zusammen, und durch diese Verdichtung bekommt das Bild für ihn seinen tiefen Wert. Dieses Bild kann entweder ein materielles sein, wie eine mit Stimmung erfüllte Landschaft oder konventionelle Symbole, wie das Kruzifix, oder kann individuelle Persönlichkeiten oder menschliche Ereignisse darstellen, die menschliche Leidenschaften oder Konflikte ausdrücken. Der Empfänger des Kunstwerkes sieht in dem künstlerischen Bild Erfahrung hinter Erfahrung aus seinem eigenen Leben: das künstlerische Bild ist insoweit mit einem manifesten Traum zu vergleichen, den der Zuschauer mit seinem latenten Trauminhalt erfüllt. Diese Hineinverlegung schafft die künstlerische Wirkung.

Das verdichtete künstlerische Bild stellt weiter einen für den Schaffenden wie für den Genießer empfindlichen Inhalt so dar, daß es keinen von ihnen verletzt. Die Bilddarstellung scheint entlegen und indifferent zu sein und niemand anzugehen, und zugleich enthält sie immer wieder Anspielungen, die erregen. Die Zensur, die Freud im Traum entdeckt hat, tritt in der Kunst als ein wichtiger Bestandteil des künstlerischen Geschmackes auf. Feinheit, Witz, Anmut in künstlerischer Darstellung ist nichts anderes als die geschickte und leichte Art, durch Bilder anzuspielen. Die befreiende Wirkung der Kunst liegt darin, daß sie den Menschen in dem künstlerischen Bilde sich frei ausleben und sich zugleich verbergen läßt.

Wir wollen hier besonders das logische Problem des Symbols, das die Mehrdeutigkeit darbietet, berücksichtigen. Diese Mehrdeutigkeit gerät in Widerstreit mit den Prinzipien des Denkens, die die von altersher geltende Logik entwickelt. Die Philosophen, die seit Aristoteles in wechselnder Weise die drei ersten Gesetze des Denkens formuliert haben, haben nie an diese Eigenart der mehrfachen Identität des Symbols gedacht. Diese Prinzipien des Denkens gehen von einer ungenannten Voraussetzung aus: nämlich daß das Gedankenobjekt eindeutig ist.

Es ist aber zu bemerken, daß die Eindeutigkeit zwei Bedeutungen hat, die man nicht auseinanderzuhalten pflegt. Daß ein Begriff eindeutig ist, bedeutet zuerst, daß er in seiner Ganzheit und seinen besonderen Merkmalen identisch oder eindeutig mit sich selbst ist. Dieses ist die echte logische Eindeutigkeit. Aber in den Begriff dieser Eindeutigkeit mischt man gewöhnlich auch eine ganz andere Bedeutung ein. Man faßt den Begriff als eindeutig auch in dem Sinne auf, daß er ein in sich geschlossenes System bildet, das außerhalb dieses Systems liegende Merkmale aufweist. Der Begriff darf also nur eine Bedeutung haben. Aber diese Forderung ist etwas anderes als die Forderung rein logischer Eindeutigkeit. Es ist eine Forderung, die mit Leitung der Erfahrung aufgestellt ist. Es ist

ein induktiver Satz. Die Erfahrung hat gezeigt, daß eine Person nicht zwei verschiedene Personen sein kann. Darum stellt man als eine logische Forderung auf, daß der Begriff einer Person eindeutig sein soll, nicht nur in dem Sinne, daß das Denken dieser Person eindeutig mit sich selbst sei, sondern auch in dem Sinne, daß der Begriff dieser Person eine andere Person nicht zum Merkmal bekommen darf. Aber die Forderung nach Eindeutigkeit des Begriffes auch in dieser letzten Bedeutung ist nicht echt logisch. Sie zeigt sich faktisch für das Symbol nicht geltend. Das Symbol ist vieldeutig, zwar nicht in dem unlogischen Sinn, daß seine Merkmale in demselben Augenblick, wo sie gedacht werden, auch vom Denken aufgehoben werden, aber wohl in dem Sinne, daß es mehrere Systeme von Bedeutungen besitzt, die in der Erfahrung unvereinbar sind, aber die das Denken zusammenzuhalten Interesse hat.

Diese Doppeldeutigkeit in dem Begriffe der Eindeutigkeit verrät sich in der in den Definitionen der Denkgesetze lange hervortretenden Vermischung des Identitätsgesetzes in ontologischem Sinn und des Identitätsprinzips im logischen Sinn. Das ontologische Identitätsgesetz fordert die Eindeutigkeit in dem später angegebenen Sinne, daß ein Ding dieses Ding ist und nicht zugleich mehrere andere ähnliche Dinge. Diese Eindeutigkeit ist dem rein logischen Identitätsprinzip fremd.

Man sagt, daß Kant das logische Identitätsprinzip rein für sich ausgesondert habe. Gleichwohl hat auch er wie die ihm folgenden Logiker die Forderung der ontologischen Eindeutigkeit in dem logischen Identitätsprinzip fortwährend heimlich mitgedacht. Man hat es nämlich als selbstverständlich aufgefaßt, daß alle Gedankenobjekte eindeutig sein sollen in demselben doppelten Sinn wie die Begriffe von den Dingen.

Das Identitätsprinzip wird gewöhnlich so angegeben: jedes Gedankenobjekt ist mit sich identisch oder $A = A$. Der Satz bedeutet nach S i g w a r t die Konstanz der logischen Begriffe im Gegensatz zu der Veränderlichkeit der wirklichen Vorstellungen. Den Satz des Widerspruchs formuliert Aristoteles in dieser Weise: es ist unmöglich, daß dasselbe in demselben Sinn demselben zugleich zukommt und nicht zukommt. Leibniz definiert das Identitätsprinzip: eine Sache ist was sie ist ⟨une chose est et qu'elle est⟩ und den Satz des Widerspruchs: eine Sache ist nicht eine andere ⟨une chose n'est pas une autre⟩. Kant faßte nach seinem Ausspruch den Identitätssatz, den er mit dem Satz des Widerspruchs zu einem Prinzip zusammenschließt, als ein allgemeines formales oder logisches Wahrheitskriterium auf. Dem Satz des Widerspruchs hat er diesen Ausdruck gegeben: keinem Objekt kommt ein Prädikat zu, das ihm widerspricht, oder A ist nicht non-A. Das Prinzip von dem ausgeschlossenen Dritten wird gewöhnlich so formuliert: A ist entweder B oder non-B, und etwas Drittes gibt es nicht.

Daß die Forderung der ontologischen Identität vorausgesetzt wird, zeigt sich darin, daß man keinen Unterschied kennt zwischen den Sätzen: A ist nicht A und A ist non-A (oder A ist nicht B und A ist non-B). Diese Sätze bedeuten doch nicht dasselbe. A ist nicht A spricht eine reine Negation von A aus; dieser Satz ist ungereimt nach dem Prinzip der echten logischen Eindeutigkeit. Aber A ist non-A bedeutet ein Zuteilen zum Subjekte von Merkmalen außerhalb seiner Sphäre oder aus dem Gebiet seines kontradiktonischen Gegensatzes. Das Verneinen der Möglichkeit, daß A non-A sei, ist kein echter logischer, sondern ein empirischer Satz, der auf der Erfahrung ruht, daß gewisse Prädikate sich unverzüglich mit A gezeigt haben.

Die Erfahrung hat gezeigt, daß zu einer Person A nicht eine andere Person B als Prädikat zugeteilt werden kann. Der Onkel Freuds A kann nicht zugleich eine andere Person B sein (ein Objekt aus der Sphäre non-A). Daß die Person A zugleich sowohl die Person A und die Person B sei, wird darum abgewiesen als logisch ungereimt. Gleichwohl enthält und bedeutet das Traumbild nicht weniger als drei einander in einiger Beziehung ähnliche Personen: den Onkel und die beiden Ärzte. Dieses Traumbild ist ein psychologisches Faktum. In demselben werden nicht nacheinander, sondern zugleich ineinander drei verschiedene Personen gedacht. Und dieses Traumbild ist nicht absurd vom Gesichtspunkt der Erfahrung, sondern hat einen bestimmten Sinn. Und wenn es einen bestimmten Sinn hat, so ist es auch logisch. Es gibt also sinnvolle Gedankenobjekte, die vieldeutig sind und die Prädikate vereinen, die bei den Objekten der Erfahrung und nach diesen gebildeten Begriffen unvereinbar sind.

Das zweite Denkgesetz gilt für das Symbol in der Definition des Aristoteles. Der Satz Aristoteles bezieht sich, wie Sigwart (Logik I, § 23) gezeigt hat, auf den Gegensatz zwischen Bejahung und Verneinung desselben Prädikats, Kants Formulierung des zweiten Denkprinzipes dagegen auf etwas ganz anderes, nämlich auf den Widerspruch zwischen zwei Prädikaten. In dem Beispiel Kants: kein ungelehrter Mensch ist gelehrt, liegt der Widerspruch darin, daß das Prädikat gelehrt einem Subjekte zugeteilt wird, von welchem durch das Urteil, das in den Anhängen des Attributs ungelehrt liegt, schon behauptet worden ist, daß es nicht gelehrt war. Wenn wir das Raisonnement Kants auf unser Beispiel anwenden, wäre die Versuchung groß, das Urteil so zu formulieren, der den Onkel vorstellende Traum kann nicht eine Person vorstellen, die der Onkel nicht ist. Wie gelehrt und ungelehrt unvereinbare Prädikate sind, so ist auch im wirklichen Leben, welches das Objekt für das Handeln ist, und in der geschichtlichen Objektwelt, die der Stoff für die wissenschaftlichen Betätigung ist, zwei oder mehrere verschiedene Persönlichkeiten unvereinliche Prädikate zu einem persönlichen Subjekte. Hätte der Träumende nach dem Erwachen wirklich an den

Traum geglaubt, den Onkel-Verbrecher also in dem zweiten von seinen Kollegen gesehen und sein Benehmen nach dieser Auffassung bestimmt, so wäre er wegen seiner widerspruchsvollen Auffassung als geisteskrank behandelt worden. Aber Prädikate, die in den Welten der Handlung und Wissenschaft unvereinbar sind, können gleichwohl in den Welten des Traums und der künstlerischen Betrachtung eine Verdichtung eingehen, die sinnvoll ist und Erkenntnis gibt.

Die Prinzipien, die für das Denken in Symbolen gelten, wären in folgender Weise anzugeben. Das Prinzip der Identität bekommt hier diese Formulierung: das Symbol A ist A und zugleich das, was eine interessante oder wesentliche Ähnlichkeit mit A hat. Das Prinzip des Widerspruchs bekommt diese Gestaltung: A ist nicht das, was nicht A ist und auch nicht das, was keine interessante Ähnlichkeit mit A hat. Durch diese Prinzipien geführt, haben die Psychoanalytiker die Deutung der sexuellen und anderweitigen Symbolik im Traumleben und in den Mythen vorgenommen. Das dritte Prinzip des Denkens wäre so zu bezeichnen: A ist entweder sowohl B als das, was B symbolisiert oder auch existiert das Symbol A nicht, eine dritte Möglichkeit gibt es nicht. Das will sagen: ein Symbol existiert nur als Ganzheit des individuellen Bildes und des symbolischen Inhaltes. Hört das Kruzifix auf, die religiösen und ethischen Vorstellungen, die man damit verbunden hat, auszudrücken, so ist es wieder ein gleichgültiger, eindeutiger Gegenstand geworden, es hat seine Heiligkeit, seine symbolische Macht verloren.

Das Prinzip, das das Symbol bildet, ist also das Prinzip der Ähnlichkeit. Die Ähnlichkeit übt eine Macht aus, die die festen Grenzen durchbricht, womit sich die eindeutigen Gegenstände und Begriffe voneinander scheiden. In dem Symbol werden verschiedene Objekte zu einem sinnvollen Ganzen zusammengedacht. Das Symbol wird dabei eine Einheit von Bild und Bedeutung. Insoweit sich das Symbol zu einem solchen vollen Ganzen zusammenschließt, ist ihm diese »Unangemessenheit« zwischen Bild und Bedeutung ganz fremd. Ein Symbol ist gelungen und aus logischem Gesichtspunkt vollkommen in dem Maße, als es zu einem freien und geraden Flug in das Reich seiner Bedeutungen anstachelt. Zwar ist die Logik, von der hier geredet wird, nicht die Logik des eindeutigen Denkens, deren Anwendung auf das künstlerische Denken unlogisch ist, weil es dessen Sinn vernichtet, sondern eben die Logik des künstlerischen Denkens.

II.

Wir wollen die Wirksamkeit des künstlerischen Denkens an einigen aus der Dichtkunst geholten Beispielen näher beleuchten. Goethe erzählt in der Ballade »Der König in Thule« von einem Becher, den der König von seiner Geliebten auf ihrem Sterbebett erhalten hat:

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
Sobald er trank daraus.

Und als er kam zum Sterben,
Zählt er seine Städt' im Reich,
Gönnt alles seinem Erben,
Den Becher nicht zugleich.

Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale
Dort auf dem Schloß am Meer.

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.

Wovon hat dieses Gedicht seine poetische Gewalt? Was ist das für ein Becher, von dem hier erzählt wird? Daß es ein wirklicher Becher ist, ist deutlich: der König trinkt aus ihm bei jedem Gastmahl, er wirft ihn zuletzt ins Meer. Die Geschichte von dem Becher ist die Fabel in der Ballade. Aber niemand wird sich mit dieser Erklärung begnügen. Es ist sonderbar, daß ein Pokal einen so großen Affektwert haben kann, wie er für diesen König besitzt. Wäre wirklich nur von einem gewöhnlichen Becher die Rede, so würde man diese Geschichte verschroben und sentimental finden. Sie macht aber im Gegenteil einen hohen und erhabenen Eindruck. Und doch wird das Sonderbare noch dadurch vermehrt, daß die Sterbende dem König einen Becher als Souvenir gegeben hat; Becher pflegen doch nicht weibliche Besitztümer zu sein. Man sollte denken, daß dies ein ganz bizarrer Einfall von einer Sterbenden wäre. Aber das denkt man nicht. Im Gegenteil ist es eben dieser Zug, der zuerst den Leser bewegt, dem Gedicht zu horchen: das Gefühl von etwas Feierlichem ergreift ihn, eine Ahnung erwacht von einer Heimlichkeit. Die folgenden Verse führen ihn unter steigender Stimmung hinein in diese Heimlichkeit:

Die Augen gingen ihm über,
Sobald er trank daraus.

Hätten diese Tränen nur einem Becher gegolten, so wären sie lächerlich gewesen. Aber man versteht ganz das Ungehemmte in des Märchenkönigs Gefühl. Die dritte Strophe gibt eine kühne und treffende Anspielung: Der König gönnte alles seinen Erben — bis auf den Becher. Ja, denn alles kann mitgeteilt und überliefert werden — ausgenommen die Liebe, die ein Mann zu einem Weibe gehegt und die Erinnerungen, die er an sie hat: sie sind unveränderlicher Besitz, den jeder mit sich ins Grab führt. Der Becher ist sie. Und dieses Symbol ist ergreifend in einer heimlichen Weise, die das Bewußtsein nicht gerne faßt. Aber es ist so: das Weib ist der Becher, aus dem der Mann seit Beginn der Zeiten seinen Durst gelöscht hat. Der Becher ist und deutet mit seiner Form das weibliche Geschlecht an. Diese Einsicht wird in der Dämmerung des Bewußtseins niedergehalten. Die Zensur hat nur die leichteste und schönste Anspielung darauf zugelassen; er liegt im Ausdruck: den heiligen Becher.

Aber auch diese Identität wird nicht festgehalten, und das Gedicht wäre unpoetisch, drückte nicht die wahren Gefühle des Lebens aus, wenn dies der Fall wäre. Der Becher ist nicht nur dieses individuelle Weib in ihrem Geschlecht. Der Becher repräsentiert auch die besonderen Erinnerungen an sie und das vergangene Leben mit ihr. Es sind die Feierstunden des Zurückgebliebenen, wann diese Erinnerungen auftauchen; seine Augen werden dabei mit Tränen gefüllt.

Zuletzt kommt die Zeit, wo der König sterben wird, und er stellt auf seiner Burg ein letztes Gastmahl an: er trinkt »letzte Lebensglut« und er wirft den Becher ins Meer. Er sieht ihn fallen und tief ins Meer sinken. Wilde Gefühle stürmen in der Brust des Königs, aber das Schicksal des Lebens erhebt sich stumm und streng über die Plage des Menschen. Der König wagt doch mit unabgewendeten Augen die Wahrheit zu schauen, vor der das Menschenherz zusammenschrumpft; die Wahrheit, die Schluß heißt. Er hat ihn nicht früher anerkennen können. Es ist nicht das erste Mal, daß er den Becher blinken sah. Jetzt aber sieht er auch etwas anderes, das er vor langer Zeit sah. Der Becher, der sinkt, erinnert an und er ist auch seine Geliebte selbst, die aus dem Leben gesunken, die von ihm gesunken ist. Aber gleichwohl, er hat bis jetzt den Becher, die Erinnerung, gehabt. Erst als er selbst sterben soll, da löst auch sie sich von ihm; jetzt ist der bitterste Augenblick des Lebens: jetzt erst stirbt sie. Er sieht den Becher zum letzten Male blinken und sinken. Seine Augen sinken dabei und er trank keinen Tropfen mehr.

Seine große Wirkung gewinnt dieses Gedicht dadurch, daß es nirgendwo eine eindeutige Identität festhält, sondern durch den Becher die Geschichte eines Menschenherzens von primitiven Tiefen bis zu den höchsten Gefühlen erzählt. Der Vernünftige wird bestimmten Bescheid nach dem ersten, zweiten und dritten Denkgesetze wissen wollen: ist der Gegenstand im Gedicht ein Becher oder ist es das weibliche

Geschlecht oder ein besonderes weibliches Wesen oder die Erinnerungen an die Episoden eines gemeinsamen Lebens? Ja oder nein; wenn der Gegenstand das Eine ist, so kann er nicht das Andere sein, oder auch ist das Ganze eine Tollheit oder eine widerspruchsvolle Äußerung eines primitiven, niedrigen Denkens, die den Namen des Denkens nicht verdient. Aber auf jede dieser Fragen von der Bedeutung des Bechers kann nur geantwortet werden: Ja und nein. Der Gegenstand ist dieser und dieser und dabei immer etwas mehr. Er ist alles dieses zusammen, und dieses, das unvereinbar in der physischen Welt ist und vor dem sondernden Denken, ist hier in einem Bild von dem Symboldenken zusammengefaßt, weil es zusammengehörig ist. Und eben diese Totalität gibt dem Gegenstand des Gedichtes einen schillernden Glanz, seine lebendige, sinnvolle Einheit. Aber würde eine von den Bedeutungen mit Ausschließung der anderen festgehalten, so würde das Gedicht sogleich seinen Wert verlieren und würde grotesk, abstoßend, pedantisch. Man kann dabei nicht einwenden, daß es einem Dichter gestattet sein mag, einem Gegenstand nacheinander wechselnde Bedeutungen zu geben. Denn was dem Gedichte die poetische Stimmung gibt, ist eben, daß die verschiedenen Bedeutungen gleichzeitig festgehalten werden und zusammenschmelzen. Wenn das Gedicht sich den Prinzipien der geltenden Logik gefügt und den Becher erst als einen Becher, dann als ein Bild von einem Weib und dann als Bild von den besonderen Erinnerungen des Lebens mit ihr festgestellt hätte, so hätte es in logischer Unantastbarkeit von einem Pokal gehandelt. Es ist aber ein schlechter Poet, der eine Reihe von gesonderten Vorstellungen mühsam nach den Gesetzen des gesunden Verstandes zusammenfügt.

*

Ein schönes Beispiel, wie in einem Gedicht verschiedene Symbolgedanken in demselben Symbolbild enthalten sein können, so wie in dem Traume Freuds der Onkel Träger der verschiedenen Persönlichkeiten des Freundes und des anderen Arztes ist, gibt die Wildente von Ibsen. In erster Linie ist die Wildente ein wirklicher Vogel: sie ist ein wundgeschossener Vogel, den der Jagdhund des Großkaufmannes Werle aus dem Tang des Seebodens, wo sie sich festgebissen hatte, herausgeholt und der Familie Ekdal zum Geschenk gemacht hat; sie ist das kostbarste Tier unter den Tauben und Kaninchen im Dachboden, Gegenstand der Fürsorge der Familie und das Liebste, das die vierzehnjährige Hedwig besitzt. Die ganze Handlung des Dramas ist an der Oberfläche eine realistische Entwicklung einer kleinbürgerlichen Tragödie; jeder Zug in dem Ekdalschen Familieninterieur ist wahrscheinlich und ergibt sich natürlich aus den Charakteren und ihren wechselseitigen Verhältnissen.

Aber der wundgeschossene Vogel, der das freie Leben unter dem weiten blauen Himmel vergessen hat und jetzt in seinem Nest in der dunklen Kammer liegt und fett wird, hat zugleich eine be-

sondere Verwandtschaft mit dem Kreise verkommener Menschen, die in diesem Hause wohnen. Großkaufmann Werle macht eine erste Anspielung, als er von dem alten, einst ins Gefängnis geratenen Ekdal spricht: »Als Ekdal wieder auf freien Fuß kam, war er ein gebrochener Mann, ganz rettungslos verloren. Es gibt Menschen hier in der Welt, die, sobald sie einige Schrotkörner in den Körper erhalten haben, untertauchen und dann kommen sie nimmer wieder auf.« Im zweiten Akt erzählt der alte Ekdal der Familie die Geschichte von der Wildente und von den Gewohnheiten der Wildenten: »Sie machen es immer so, die Wildenten. Tauchen zu Boden so tief sie kommen können – beißen sich fest in den Tang und in all das Teufelszeug, das es da unten gibt. Und dann kommen sie nimmer wieder auf.« Der Alte erzählt mit diesen Worten unbewußt sein eigenes Schicksal. Auch er war als ein Wundgeschossener in Saufereien und in einer unwirklichen Phantasiewelt untergetaucht. Sein Jagdleben auf dem Dachboden mit seinen verwelkten toten Weihnachtstannen, wo der Alte statt der Bären seiner Jugend Kaninchen schießt, ist seine traurige, für alle unnützen Tagträumer charakteristische Kompensation in der Phantasie für handlungstüchtiges Leben. Der dunkle Dachboden ist der Boden des Meeres, in welchem er sich verbirgt; die Ähnlichkeit mit dem Vogel in dieser Hinsicht ist so schlagend, daß Hedwig, das ahnungslose Kind, dieses Bild für das Jagdrevier des Alten selbst herausgefunden hat.

Aber nicht nur der Vater, sondern auch der Sohn Hjalmar Ekdal ist die Wildente. Der junge Gregers Werle sagt ihm, daß er etwas von der Wildente in sich habe und setzt fort: »Du bist in einen giftigen Sumpf geraten, Hjalmar. Du hast ein schleichendes Fieber in den Körper bekommen und so bist du untergetaucht, um in der Finsternis zu sterben.«

Damit ist jedoch die Symbolik des Dramas nicht abgeschlossen. Nicht nur die beiden Ekdal sind die Wildenten. Hinter ihnen ist Hedwig die Wildente und das ist die tiefer liegende Symbolik des Dramas. Ihr Charakter ist ganz verschieden von dem der beiden kraftlosen Egoisten: sie ist liebend und heldenhaft. Aber der Traum des Poeten hat eine andere Gleichheit zwischen ihr und der Wildente gefunden. Die Wildente im Dachboden ist von den Ihrigen weggeraten: »Es ist niemand, der sie kennt und niemand auch, der weiß, woher sie kommt.« So ist auch Hedwig, das untergeschobene Kind des alten Werle, einsam in diesen Kreis hineingeraten, und niemand weiß, von wo sie kommt. Und auch sie taucht zu Boden aus der Welt der Lebenden weg gleich der Wildente, und in einem eigentlicheren Sinn als die Ekdals. Sie nimmt sich selbst das Leben, als sie sich überflüssig glaubt und um einen überzeugenden Beweis ihrer angezweifelten töchterlichen Liebe zu Hjalmar Ekdal zu geben. Sie identifiziert sich mit der Wildente und, von Gregers Werle gemahnt, die Wildente, ihr liebes Eigentum, zu schießen, als Zeugnis ihrer opferfähigen Gesinnung, erschießt sie sich selbst. Das Bild

Hedwigs in dem Bilde der Wildente ist das letzte entscheidende und ergreifende Symbolbild des Dramas.

Zwischen diesen verschiedenen Bedeutungen, die das Symbol der Wildente trägt, gibt es doch eine Zusammengehörigkeit. Sowohl der Traum als der Tod geben einen geschützten Ort, fern von dem freien und kämpfenden Leben. Sie bieten nach dem Worte Gustav Frödings »für alle Gesunkenen tief in der Tiefe einen Hafen«. Das Schicksal der beiden Ekdal erregt Mitleid mit den Schwachen und Verunglückten; aber das Schicksal der liebenden und unschuldigen Hedwig vertieft und sättigt das Mitleid zu einem pathetischen Gefühl. Aber Mitleid sind sie beide wert; die Schwachen, die nicht Kraft hatten, sich Platz zu bereiten und darum zum Traum fliehen, und die Edle, die auf ihren Platz verzichtet und den Tod wählt.

Es wäre eine unrichtige und unpoetische Auffassung, daß die Aufgabe der Wildente in dem Stück wäre, Stoff zu einigen geistreichen Gleichnissen zu geben und daß in der künstlerischen Begriffswelt des Dramas die beiden Ekdal, die Wildente und Hedwig, auseinanderfallen. Die Vision, die in dem helldunklen Licht des Dramas auftritt, ist die Wildente und in dieser die Bilder von den Ekdals und von Hedwig. Das Bild der Wildente steht in der Mitte der Tragödie. Die Blicke aller in dem Stück Auftretenden richten sich auf dieses Bild. Es ist mit ängstigendem Sinn gesättigt, ein poetischer Tabugegenstand. Ein Spiel mit Gleichnissen ist ein nettes Vergnügen; aber die sinnvolle Einheit des Symbolkomplexes gibt diesem Meisterwerk ihre Macht.

*

Eine unausweichliche Forderung an ein Gedicht ist, daß das Symbolbild sein eigenes selbständiges Leben lebt. Wir sollen an den manifesten Inhalt des Gedichtes glauben wie wir an den Traum glauben. Die Kunst des Poeten ist, die Bilder und Gestalten zu finden, die die richtige Magie der Ähnlichkeit haben. Die Fabel kann an sich unwahrscheinlich sein wie der Traum ungereimt sein kann. Aber sie soll wie das Gedicht vom Becher des Königs in Thule die Macht der Stimmung, die uns betäubt, besitzen wie ein Traum, der in seiner Ungereimtheit uns ergreift durch das Gefühl, das über das Ganze des Traumbildes aus der Quelle seiner Bedeutung ausstrahlt. Die Ähnlichkeit, die den Symbolkomplex zusammenbindet, soll auffallend, interessant oder wesentlich sein. Ist die Ähnlichkeit unwesentlich und für das Nachdenken sogar eine Unähnlichkeit, die wesentlich ist, hervortritt, so fallen die Bilder auseinander, ja geraten in Widerstreit, der Symbolkomplex zerbricht und die künstlerische Wirkung bleibt aus: der Empfänger bleibt unberührt und wird verworren und fühlt Mißfallen. Das Finden von treffenden, erkenntnisgebenden Ähnlichkeiten ist die besondere logische Forderung, die an das Symboldenken gestellt wird. Das schlechte Kunstwerk ist nach dem Prinzip des Symboldenkens von der Zusammengehörigkeit

zwischen den verdichteten Bildern unlogische Kunstwerk. Die hauptsächlichste Aufgabe der literarischen Kritik ist nach diesem Prinzip die Zusammengehörigkeit in dem künstlerischen Symbolkomplex zu prüfen.

Die Analyse eines anderen Ibsendramas mag beleuchten, wie auch ein hervorragendes Werk geschwächt wird, sobald etwas an der inneren Zusammengehörigkeit im Symbolkomplex bricht. Hilde stellt in »Baumeister Solneß« an ihren Helden die schöne Forderung, daß er so hoch soll steigen können, wie er selbst baut. Aber die Ausführung dieser Forderung in der physischen Art, daß Solneß bei dem Dachstuhlfest den Dachkranz über dem Turme des Gebäudes, das er als Architekt entworfen hat, selbst befestigen soll, weckt die Kritik des Zuschauers. Es liegt etwas Ungenügendes in diesem letzten Symbolbild. Es hat kein rechtes selbständiges Leben. Solneß tut keinen wesentlichen Einsatz seiner Individualität und seiner Moralität dadurch, daß er auf einen hohen Turm steigt. Einen Turm zu erklettern ist eine turnerische Leistung, die das moralische Problem Solneß' unberührt läßt. Daß der alternde Solneß an Schwindel leidet, hat keinen unmittelbaren und wesentlichen Zusammenhang mit seiner Persönlichkeit. Er kann trotzdem ein hervorragender Architekt und ein mutiger Mann sein, wenn er auch an Schwindel leidet. Es gibt keine tiefere Ähnlichkeit zwischen der Handlung, den Dachkranz auf einem Gebäude festzusetzen, und der moralischen Eigenschaft, sich auf gleicher Höhe mit seinem Werke zu halten. Die von Hilde geforderte Tat ist nicht die moralische Symbolhandlung, für welche sie sie ausgibt. Hildes Wunsch ist kindisch, er ist auch herzlos; er zeigt Mangel an der Intuition der Liebe, die sie als Weib adeln sollte und die sich in einem Streben äußert, den Mann zu schützen und ihn gleichzeitig zur Überwindung seiner eigenen Probleme anzuregen. Auch Baumeister Solneß erhält einen neuen knabenhaften Zug in seinem Charakter, da er ohne Kritik ihre Forderung annimmt und sie zu erfüllen sucht.

Daß Hildes Forderung und die Handlung Solneß' doch nicht ganz zu Boden fallen, kommt daher, daß sie doch einen Kern von psychischem Leben besitzen. Aber dieser liegt in einem anderen Gebiet als der Dichter vorgibt. Er liegt innerhalb des sexuellen Trieblebens und nicht innerhalb des moralischen Lebens. Neigung zu Schwindel ist auch eine Schwachheit bei einem Manne, der, gleich anderen physischen Mängeln, Bedeutung bekommen kann, wenn er aus dem sexuellen Gesichtspunkt betrachtet wird. Wenn die Verbindung zwischen Hilde und Solneß nur als ein Wechselspiel von sexuellen Instinkten betrachtet wird, bekommt seine Handlung einen lebendigen Sinn. Der alternde Solneß will dadurch, daß er den Turm hinaufgeht, seine Kompetenz als Liebhaber zeigen und Hildes Verlangen ist ganz einfach eine brutale Forderung von weiblicher Sexualität. So gesehen bekommt auch das Hinaufsteigen einen zusammengehörigen Untersinn, dessen sich der Dichter ganz gewiß

nicht bewußt war, ein wie tiefer Symboldichter er auch sonst war. Das Hinaufsteigen über Stiegen deutet nämlich im Traume auf eine physische sexuelle Erregung. Der Turm ist weiter ein Traumsymbol für den Phallus. Hildes Forderung, daß Solneß so hoch steigen können soll wie er selbst baut, wird dann eine Verkleidung ihrer Forderung einer ganz anderen Besteigung. Aber durch diese Deutung wird doch nicht die poetische Wirkung ihrer Forderung gerettet. Im Gegenteil, tritt damit noch greller die Unvereinbarkeit zwischen der von Hilde begehrten Symbolhandlung und ihrem angeblichen schönen moralischen Gedanken hervor. Die Auskleidung einer sexuellen Forderung in eine moralische erregt Anstoß wie eine Verfälschung.

Ibsen ist in Verlegenheit wegen der Mannheitsprobe im Drama gewesen. Er hat hinter dem Architekten im Drama an einen Dichter gedacht. Die Forderung, so hoch steigen zu können wie man selbst baut, hat einen guten Sinn, wenn sie einem Dichter gilt, aber sie paßte nicht in einem neuen buchstäblichen Sinn auf den Architekten übertragen. Diese Handlung des Architekten hatte nicht genug von motiviertem Leben, um volle Sicherheit in der Einführung zuzulassen. Der brutale sexuelle Nebensinn dieser Handlung, den der Zuschauer unbestimmt fühlt, gerät in Widerstreit mit den lyrisch-ethischen Ausführungen des Dialogs. Der Charakter Baumeister Solneß' und seine naive Symbolhandlung fallen auseinander. Daher kommt das Dunkel des Dramas und der unbefriedigende Eindruck, den das Ende der Tragödie hinterläßt.

III.

Die dichterischen Symbole, die wir oben angeführt haben, sind von einer besonderen Art. Die Symbolik, die hier vorliegt, könnte man Doppelsymbolik nennen. Der Becher, die Wildente, das Besteigen des Turmes sind Symbole von menschlichen Gestalten oder Leidenschaften, die daneben selbst in den betreffenden Dichtungen auftreten. Diese Gestalten sind aber auch selbst Symbole. Hjalmar Ekdal in der Wildente ist zum Beispiel ein Symbol für den neurotischen, die Forderungen des wirklichen Lebens fliehenden Egoisten. Durch diese Eigenschaft bekommt er Bedeutung und Interesse. Eine Individualität, die gar nichts Ähnliches mit etwas anderem individuell Menschlichen hätte, wäre so unbegreiflich wie interesselos. In dem Maße, als eine gedichtete Individualität bedeutend ist und bedeutende, für ihr Volk oder für das ewig Menschliche repräsentative Eigenschaften in ihrer Art entwickelt, wird ihr symbolischer Charakter für das gemeine Bewußtsein durchsichtiger. Man sagt, daß Odysseus, Antigone, Don Quijote, Romeo und Julia, Faust, Mephistopheles, Gretchen, Ibsens Brand und Peer Gynt Symbole sind. In gleicher Weise werden auch überragende historische Individualitäten als symbolisch betrachtet; so behandelt Emerson in seinem Buche »Representative men« Montaigne als den Skeptiker, Shakespeare als den

Dichter, Goethe als den Schriftsteller, Napoleon als den Weltmann. Aber dieser Unterschied zwischen symbolischen und gewöhnlichen Individualitäten ist kein Artunterschied, sondern nur ein Unterschied in dem Grade der Bedeutung. Jede gedichtete Gestalt erhebt den Anspruch ein Repräsentant, ein Symbol zu sein und in dieser Eigenschaft das Teilnehmen der Menschen zu wecken.

Der Rittmeister in der Tragödie Strindbergs »Der Vater« ist ein Symbol für den Mann in seinem Konflikt mit der Frau um das Kind. Das Symbol beabsichtigt, die Erinnerung von gleichartigen Erfahrungen oder Bilder von gleichartigen Möglichkeiten in der Seele des Zuschauers zu wecken. Hat die Gestalt es vermocht, so zu wirken, so wird sie bejaht; mit diesem »ja« gewinnt die gedichtete Individualität Gültigkeit oder Symbolkraft. Erweckt dagegen das Bild beim Zuschauer Erinnerungen oder Anlagen, die mit diesem Charakter und diesem Konflikt unvereinbar sind und bestimmen diese das Urteil, so wird der Anspruch des Bildes, Symbol zu sein, abgelehnt; man erklärt das Bild für unwahr. Die Allgemeingültigkeit eines Kunstwerks hängt von seiner Kraft ab, in der Seele des Beschauers gleichartige Erinnerungen oder Anlagen zu wecken. Dabei ist wohl zu merken, daß diese gleichartigen Bilder nicht zu einem allgemeinen Begriff abstrahiert werden. Das Symbol ist nicht und wird niemals ein Genusbegriff. Es wird als individuelles Bild festgehalten und es erregt als solches ähnliche, aber dabei immer individuelle und folglich abweichende Bilder in dem Gemüt des Empfängers. Diese Bilder gleichen dem weckenden Symbol wie Mitglieder von einer Familie sich gleichen können; jeder Zug ist sowohl gleich als ungleich, und die Gleichheit wird nicht für sich selbst aus diese ähnlichen Gesichtern abstrahiert und hat auch für sich selbst kein Interesse.

Jedes poetische Gebilde ist in zwei Beziehungen ein Symbol: im Verhältnis einerseits zum Empfänger, anderseits zum Autor. Der Empfänger träumt das Kunstwerk in erster Linie in dem individuellen Bilde, das gegeben wird, aber hinter diesem Bilde träumt er seine eigenen Erfahrungen oder Anlagen und noch dazu die anderen Menschen, die ihm nahe standen; so erklärt sich die oft mehr oder weniger unbewußt motivierte Verliebtheit, die ein Leser für eine Gestalt in einem Dichtwerk hegen kann, daraus, daß diese einem Menschen ähnlich ist, der ihm einmal teuer gewesen. Die Verdichtung von allen diesen individuellen Träumen des Empfängers schafft diese vieldeutige, geheimnisvolle, dämonische Natur, diese Melodie von unendlichem Leben, die das große Kunstwerk auszeichnen.

In ähnlicher Weise sieht auch der Schaffende eigene Erfahrungen in der von ihm gedichteten Figur. Seine Dichtung ist ihm ein Symbol für seine eigenen Erfahrungen oder Neigungen. Es ist die Sache der Literaturkritik und der Psychologie, dieses Verhältnis festzustellen. Nur einige prinzipielle Bemerkungen darüber sollen hier gemacht werden. Die Gestalten, die der wirkliche Dichter – und von anderen

ist hier nicht die Rede — schafft, sind selbständig und leben ihr eigenes Leben. Es ist eine unkünstlerische Auffassung, daß die gedichteten Figuren, die in mancher Weise an den Dichter erinnern, bloße Abbilder von ihm seien, denen er mit Berechnung einige abweichende Eigenschaften beigelegt hat. Sie spielen auf ihn an, aber sie sind nicht er. Sie sind seine Brüder. Er grüßt sie in dem Augenblick des Schaffens als frische neue Menschen und diese ihre Neuigkeit erregt dieses Staunen und das Entzücken, die die poetische Inspiration begleitet. Aber zugleich besitzen diese Gestalten ein heimliches Merkmal, das das Einverständnis des Dichters weckt. Er sieht sie als selbständige Personen und sieht gleichzeitig sich selbst oder Andeutungen von sich selbst in ihnen.

Ist der Rittmeister in Strindbergs »Der Vater« August Strindberg selbst und ist Laura seine erste Frau, mit der er, als er das Drama schrieb (1887), in unglücklicher Ehe lebte? Wahrlich nicht! Strindberg war nicht Offizier, er hatte keine Amtswohnung auf dem Lande gehabt, er hatte keinen Offiziersdiener gehabt und keinen Priester zum Schwager, er war nicht von einem mit seiner Frau verbündeten Arzt geisteskrank erklärt worden, und keine alte Amme hatte ihm eine Zwangsjacke angezogen. Er schrieb als Achtunddreißigjähriger dieses Drama in der kräftigsten Periode seines Lebens. Die harte, herrschsüchtige Laura ist entschieden eine andere Person als die anormale, aber weiche Frau, die er als seine Gattin in dem selbstbiographischen Werke »Beichte eines Toren« (1888—1889 geschrieben) schildert. Gleichwohl gibt es verschiedenes in Strindbergs damaligem Leben, das an Motive im Drama erinnert. Er war einige Zeit vor dem Niederschreiben des Dramas empört gewesen, daß Freundinnen seiner Frau verbreitet haben sollten, er sei nicht normal; er hatte zu derselben Zeit an Verfolgungsideen gelitten, wie aus der Beichte eines Toren deutlich hervorgeht; er hatte sich z. B. vorgestellt, daß Ibsen in dem phantastischen Photograph Hjalmar Ekdal ihn karikieren wollte und daß seine Eigenschaft als Photograph auf den Strindbergschen Naturalismus wie die zweideutige Vergangenheit der Frau Ekdals auf einen, wie er sich vorstellte, dunklen Punkt in der Geschichte seiner Frau anspielte. Daß der Dichter auch einen Konflikt betreffend der Erziehung der Kinder, gleichartig dem Kampf im Drama, erlebt hatte, deutet die Wiederholung desselben Motivs in anderen Dramen von ihm an. Also schildert doch Strindberg mit einigen oberflächlichen Veränderungen seine eigene unglückliche Ehe. Das ist eben, was ein naives Publikum und eine unverständige Kritik sich vorstellen. Sie fassen nicht die logische Eigenart der mehrfachen Identität, die das Symbol kennzeichnet. Wenn sie den Dichter in der gedichteten Gestalt sehen, so glauben sie, er sei diese Gestalt. Wie der Geisteskranke die ideal geltende Doppelheit des Symboldenkens in eine in der materiellen und sozialen Realität geltende verwandelt und mehrere Personen in einer wirklichen Person sieht, so übertragen der schlechte Kritiker und ein tratschendes Publikum

mit einem nicht minder logischen Übergriff das Prinzip der eindeutigen Identität, das für die soziale Wirklichkeit gilt, auf den Symbolkomplex der Dichtung und erklären, daß der Rittmeister Strindberg ist, daß der Korsar Byron ist, daß Werther Goethe ist. Wenn man so die Gestalten der Dichtkunst als reale betrachtet und sie mit den Urhebern identifiziert, so gelangt man zu dem Resultate, daß der Rittmeister interniert und der Korsar angeklagt werden sollte, und da diese Strindberg und Byron sind, so hätte man sie untersuchen sollen. Aber die einfache Identität gilt nicht in der Kunst und die mehrfache Identität gilt nicht im praktischen Leben.

Sehr lehrreich hat Goethe sein Verhältnis zu Werther geschildert. Er bemerkt, daß die englische Poesie die Melancholie in dem gleichzeitigen jungen Deutschland modern gemacht hatte. Man bewunderte die Monologe Hamlets, Youngs Nachtgedanken, die düsteren Heiden und im Mondschein erscheinende Gespenster der Ossian-Gesänge. Man besprach und verteidigte den Selbstmord. Goethe war selbst von eigenen Schicksalen zerrissen. Er prüfte, ob er nach dem Beispiele Kaiser Othos, dessen Selbstmord ihm von allen der edelste schien, einen scharfgeschliffenen Dolch in die Herzgegend stechen könnte. Das wollte nie gelingen. Da lachte er sich selbst aus und entschloß sich, zu leben. Um das mit freiem Sinn zu tun, wollte er nach seiner Gewohnheit, um seine Sorgen in dieser Weise zu überwinden, eine poetische Aufgabe ausführen, worin das, was er über Jugendmelancholie gefühlt und gedacht, ausgedrückt werden sollte. Aber nichts wollte sich gestalten. Da traf die Nachricht von dem Selbstmord des jungen Jerusalem ein, von unglücklicher Liebe zu der Gattin eines Freundes veranlaßt. Diese Konstellation zeigte Ähnlichkeit mit dem eigenen Konflikt Goethes. In demselben Augenblick entwickelte sich der Plan des Dichters zu Werther. Goethe hauchte diesem Produkt, wie er sagt, »alle die Glut ein, welche keine Unterscheidung zwischen dem Dichterischen und dem Wirklichen zuläßt«. Aber als das Werk erschienen war, bereitete ihm die Neugier der Leser eine unerwartete Plage. Man wollte wissen, was an der Sache eigentlich wahr sei, worüber Goethe sich sehr ärgerte. »Denn diese Frage zu beantworten«, schreibt er, »hätte ich mein Werkchen, an dem ich so lange gesonnen, um so manchen Elementen die poetische Wirkung zu geben, wieder zerrupfen und und die Form zerstören müssen, wodurch ja die wahrhaften Bestandteile selbst, wo nicht vernichtet, wenigstens zerstreut und verzettelt worden wären.« (Dichtung und Wahrheit, Buch XIII.)

War denn also Werther Goethe selbst oder Jerusalem? Es war keiner von beiden. Er war eine dritte selbständige Person. Er trug Züge, die beiden glichen. Aber diese ähnlichen Züge spielten nur auf Goethe oder Jerusalem an. Die Bilder von Goethe und Jerusalem waren in und hinter Werthers Bild zu sehen.

Diese Unterscheidung zwischen dem Dichter selbst als historischer und verantwortlicher Erscheinung und seinen Gestalten wird

bestätigt durch eine psychologische Betrachtung. Was sich im Leben ausgelebt hat, hat eben dadurch seinen Lohn bekommen; es ist fertig; es gibt kein Motiv, es in einem Geistespunkt zu verdoppeln. Was sich in der Dichtkunst zu befreien sucht, das ist vor allem der Rest des Lebens, der nicht verwirklicht werden kann. Was der Dichter wünscht und fürchtet, trägt er in seine Dichtung über. Er gestaltet darin vor allem seine unentwickelten Anlagen, die in seinem wirklichen historischen Leben nur skizziert sind. Dieses Verständnis erklärt die Kühnheit und Offenheit, womit Dichter so oft heikle oder finstere Probleme behandeln. Wäre Dostojewski selbst Mörder gewesen, so hätte er ganz gewiß nicht mit dieser tiefen Unbefangenheit und anhaltenden ruhigen Schärfe der Beobachtung die Entwicklung von Seelenzuständen schildern können, die zu Mordtaten führen. Die Dichter können so kühn sein und sich allerlei Mißdeutungen aussetzen, weil sie sich als wirkliche historische Personen mitschuldig fühlen. Der Stoff, den sie gestalten, ist schattenhaft, sie gießen ihm Leben ein, aber es ist nicht ihr Leben. Moralisch verantwortlich ist der Mensch nur für seine wirklichen Taten, nicht für die aus den Anlagen geholte Menschenkenntnis, die er in seinen künstlerischen Schöpfungen oder in seinem Verständnis von künstlerischen Schöpfungen zeigt.

IV.

Das Symbol, die Methapher und das Gleichnis sind aneinander grenzende Äußerungen des Symboldenkens. Der Unterschied besteht in dem Grade der Verdichtung zwischen Bild und Bedeutungsvorstellung. Im Symbol hat das Bild selbständige Bedeutung und ist der dauerhaft hervorstechendste Teil des Gedankenkomplexes: der Gegenstand wird im Symbolbilde gedacht; die Verdichtung ist hier am meisten innerlich. Die Methapher dagegen zeigt eine zufällige Verdichtung zwischen Bild oder Gegenstand; im Moment des metaphorischen Denkens tritt zwischen dem Bild und der Bedeutungsvorstellung Gleichgewicht ein, aber sonst ist diese das wesentliche Gedankenobjekt, das dauert, sich vom Bilde loslöst und in weiterer Gedankenentwicklung sich in neue Bildtrachten einkleiden kann. Im Gleichnis wieder hängen Bild und Bedeutung lose zusammen; sie werden jede für sich gedacht und der Verdichtungsprozeß ist nur eingeleitet. Die Wildente ist im Drama Ibsens ein Symbol geworden; der Vogel ist wirklich, spielt eine Rolle in der Handlung, beherrscht als Symbolbild das ganze Drama und die Hauptpersonen werden in diesem Bilde gedacht. Aber der Vogel wäre eine Metapher gewesen, wenn er nicht als wirklicher im Drama vorgekommen, sondern zufälligerweise zur Beleuchtung des Charakters und des Schicksals der Auftretenden herangezogen wäre. Das Bild der Wildente wäre zuletzt zu einem Gleichnis herabgesunken, mit dem Zerfalle des verdichteten Bildes in seine besonderen Teile von Vogel und Mensch.

Das Gleichnis kann aber zu einem Symbol sich erheben, indem sein bildlicher Teil auswächst, individuell selbständiges Leben bekommt und gleichzeitig damit die Bedeutungsvorstellung in sich zieht. Die Gleichnisse Jesu wachsen gern zu Symbolen aus, die den Gedanken in sich saugen. Man erinnere sich an das Bild von dem Senfkorn, das kleiner als andere Samen war, aber ein Baum wird, in dem die Vögel des Himmels ihre Nester bauen, oder an die Erzählung von dem Sämann, bei dessen Saat eines auf dem Wege, ein anderes auf dem Berge, ein drittes unter den Dornen und ein letztes in die gute Erde fiel.

Ästhetiker haben früher, von der Auffassung der klassischen Logik beherrscht, nach welcher nur allgemeine Begriffe Erkenntnis geben, als die Aufgabe des Bildes bezeichnet: Eindruck auf das Gefühl des Empfängers zu machen oder, wie man sich ausgedrückt hat, der Darstellung »Lebhaftigkeit und Anmut« zu verleihen; man hat aber verneint, daß das Bild theoretische Bedeutung besitze. Der schwedische Philosoph Hans Larsson hat dagegen geltend gemacht, daß das Bild eine »Verdeutlichung« des Gegenstandes beabsichtige; diese Aufgabe erfülle das Bild dadurch, daß es eine Ähnlichkeit ausdrücke, die »gleichzeitig entfernt und wesentlich ist«. Diese Verdeutlichung beinhaltet nach unserer Ansicht gewonnene Erkenntnis von dem Gegenstande. Die Aufgabe des poetischen Bildes ist, Erkenntnis zu geben. Die logische und die ästhetische Forderung an die Metapher fallen zusammen: diese eine Forderung verlangt, daß sie eine wesentliche Ähnlichkeit zwischen dem Bilde und dem Gegenstande hervorhebt und damit unsere Erkenntnis von dem Gegenstande vermehrt. Unlogisch und unpoetisch dagegen ist die Metapher, die eine unwesentliche Ähnlichkeit hervorhebt und dadurch unsere Vorstellung an dem Gegenstande zu verwirren droht.

Wenn die Metapher dieser logischen Forderung genügt, verdichten sich das Bild und der Gegenstand und bilden dadurch ein neues sinnvolles Gedankenobjekt. Insoweit die Metapher logisch ungenügend ist, gelingt die Verdichtung nicht; Bild und Gegenstand fallen auseinander. Im ersteren Falle entsteht ein poetischer Eindruck, im späteren ein Gefühl von ästhetischer Unzufriedenheit. Eine gelungene Verdichtung ist also ein Zeichen, daß das Bild logisch genügend ist.

In dem Buche Verner von Heidenstams »Die Pilgerfahrt der heiligen Brigitta«, erzählt Magister Matthias von einem Tintenfisch, den er im südlichen Meer gesehen:

»Auf dem Meeresgrunde unter mir schaukelte das Gras und die festgewachsenen Tiere leuchteten wie Blumen in einem Kräutergarten, aber einsam auf einer Klippe saß ein graubleiches Ungeheuer mit zwei klugen und grübelnden Menschenaugen. Es war der Tintenfisch und er glich einem Bündel von Schlangen. Sobald ein Tierchen in seine Nähe kam, breitete er sich aus und fing die Beute mit seinen ringelnden Armen. Alles Lebende, was er erreichte, fraß er, und danach versank er wieder in Grübeln mit seinen

teuflischen Augen gegen die Sterne gehoben. — Als ich an die klugen Menschenaugen dachte, schien es mir, daß was die Tintenfische für die Menschen und die Krabben sind, das sind die großen Männer und Frauen für uns Menschen. Alles Lebende, was in ihre Nähe kommt, verschlingen und zerquetschen sie und dann ringeln sie sich wieder zusammen und setzen sich, die Sterne anzustarren. Aber wenn ich in ihre Augen sehe, funkelt da ein Feuer der Hölle, eine Flamme von der unheimlichen Tücke eines Toren . . . und ich schaudere und fahre zurück.«

Diese Metapher ist berühmt geworden. Die Kritik, die sie über den Egoismus bedeutender Menschen fällt, besitzt eine gewisse unheimliche Treffsicherheit. Das Bild charakterisiert in einer eigentümlichen Weise das Seelenleben großer Menschen und besonders des Künstlers und des Grüblers; er setzt in Frage, ob der Wert des Werkes dieser Menschen die Opfer von Menschenleben, die es gekostet, aufwiegt. Aber wovon hängt die Macht dieser Metapher ab? Setzen wir als Gedankenobjekt das Bild und ihren Gegenstand nebeneinander und bestimmen, daß dieser Tintenfisch der Darstellung Heidenstams »Lebhaftigkeit und Anmut« verleiht, so werden wir sogleich finden, daß die ganze Kraft des Bildes sich verflüchtigt. Die Unheimlichkeit in der Offenbarung des Tintenfisches bleibt da bei ihm, und ist dadurch als bloß einem gleichgültigen Tiere zugehörig schon vermindert, ja neutralisiert worden. Wir finden dann in dem Gleichnis bestimmt, daß die großen Menschen Egoisten sind und daß sie in dieser Hinsicht eine Ähnlichkeit mit dem Tintenfisch besitzen. Aber dieses mit dem Egoismus ist etwas, was wir früher wissen konnten. Nein, das Bild übt ästhetische Wirkung aus und gibt Erkenntnis erst, insofern wir den Gegenstand in das Bild übertragen. Was das Bild sagen will, ist dies: der große Mensch i s t ein Tintenfisch. Dies ist die neue Erkenntnis, die das Bild gibt. Durch diese Erkenntnis verbreitet das Bild ihre ästhetische Wirkung und ihren moralischen Ernst. Das Bild von dem Tintenfisch ist eine Verdichtung eingegangen mit dem Bilde von einem Menschen und daraus ist ein neues Gedankenobjekt hervorgegangen: das Bild von einem tintenfischartigen, raubgierigen, grübelnden Wesen. In den Schlußzeilen des Zitates sieht man deutlich diese neue Gestalt, die aus der Vereinigung des Bildes mit dem Gegenstande entsprungen ist: »Wenn ich in ihre Augen sehe, funkelt da ein Feuer der Hölle, eine Flamme von der unheimlichen Tücke eines Toren.«

Es war nicht diese billige Belehrung, die Magister Mathias der Brigitta geben wollte, daß sie und der Tintenfisch, jeder in seiner Weise, Egoisten waren. Diese wohlweisliche Betrachtung konnte sie mit zerstreuter Ruhe aufgenommen haben. Das Urteil, das in dem Schreckensbild verborgen war, war eben, daß sie ein besonderer Tintenfisch war und den individuellen Egoismus des Tintenfisches besaß.

*

Man wird vielleicht als Einwand gegen diese Auffassung das homerische Gleichnis anführen. Homeros läßt ja gern das Gleichnis zu einem selbständigen Gemälde anwachsen. Wir wagen doch zu behaupten, daß das homerische Gleichnis einen poetischen Eindruck macht in dem Maße, als der Gegenstand und das Bild zusammenschmelzen und der verglichene Gegenstand dadurch vermehrte Anschaulichkeit und tiefere Bedeutung gewinnt. Im anderen Falle wird das ästhetische Interesse auf das Gleichgewicht selbst übertragen, aber dabei wird die Aufmerksamkeit zersplittert. Es war doch der verglichene Gegenstand selbst, der unser eigentliches Interesse hatte. Wenn auch das Gleichnis ein anziehendes Gemälde darbietet, so können wir nicht ganz im Anschauen dieses Bildes versinken, weil doch der verglichene Gegenstand, der in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Komplex der Erzählung steht, in dem inneren Raum der Aufmerksamkeit verbleibt. Der Eindruck wird unruhig. Als Nausikaa im sechsten Gesang von Odysseus mit Artemis verglichen wird, gewinnt das selbständige Bild von Artemis das Hauptinteresse des Dichters. Nausikaa wird in den Hintergrund geschoben.

> Wie die Göttin der Jagd durch Erymanthos' Gebüsche
> oder Taygetos' Höhn mit Köcher und Bogen einhergeht,
> und sich ergötzt, die Eber und schnellen Hirsche zu fällen,
> um sie spielen die Nymphen, Bewohnerinnen der Felder,
> Töchter des furchtbaren Zeus; und herzlich freuet sich Letho;
> denn von allen erhebt sie ihr Haupt und herrliches Antlitz,
> und ist leicht zu erkennen im ganzen schönen Gefolge;
> also ragte vor allem die hohe blühende Jungfrau.
>
> (Voß' Übersetzung.)

Artemis, die mit ihrem Bogen auf die Gebirge eilt und Hirsche und Eber jagt, führt den Gedanken weit weg von Nausikaa unter den Mädchen am Strande. Zwar sieht man bei den letzten Zeilen etwas von Artemis unter den Nymphen in Nausikaa unter den Mädchen: sie überragt alle und ist leicht zu erkennen, obwohl alle schön sind. Gleichwohl überwiegt etwas zu viel das Bild der Artemis. Die beiden Gegenstände fallen auseinander zu so großem Teile, daß die Aufmerksamkeit in zwei Richtungen geht. Es entsteht kein genügend einheitlicher poetischer Eindruck.

Ein Beispiel einer mehr vorgeschrittenen Verdichtung gibt die Charakteristik Homers von den Ältesten im Volke, die plaudernd im Turm des skaiischen Tores sitzen, den Kampf zwischen Paris und Menelaos abwartend.

> — — — Die Ältesten unter dem Volke,
> welche bejahrt ausruhten vom Krieg, doch wackere Redner
> waren im Rat, den Cikaden vergleichbar, die in den Wäldern
> hoch von den Zweigen der Bäume die lieblichen Stimmen ergießen;
> Also waren die Fürsten, die dort auf dem Turme verweilten.
>
> (Ilias, III, Donners Übersetzung.)

Der köstliche Eindruck, den dieses Bild gibt, entsteht dadurch, daß die Alten wirklich als eine Art Cikaden betrachtet werden. Und dieses Bild ist aufklärend: es charakterisiert in einer treffenden und überraschenden Weise die geschwätzigen und unschädlichen Greise. Das Gleichnis und der verglichene Gegenstand schmelzen zusammen zu einem einheitlichen poetisch-lebenden Bilde.

Großartig ist die Schilderung von dem Weinen Penelopes, als der verkleidete und nicht erkannte Gatte ihr auftischt, daß er Odysseus kennen gelernt:

> Wie der Schnee, den der West auf hohen Gebirgen gehäuft hat,
> von dem schmelzenden Hauche des Morgenwindes herabfließt,
> daß von geschmolzenem Schnee die Ströme den Ufern entschwellen,
> also flossen ihr Tränen die schönen Wangen herunter.

Hier weilt zwar die Aufmerksamkeit auf den beiden Bildern. Gleichwohl wird der Eindruck groß und einheitlich. Das hängt davon ab, daß die Bilder einander ihre Seelen leihen: das Bild des Weibes wird mit dem Naturschauspiel verdichtet und das Naturschauspiel wird seinerseits vermenschlicht. Das Bild des Weibes wächst in der Phantasie ins Riesenhafte. Man erkennt die Gewaltigkeit, die Fülle, die Gänze in der Eisschmelze ihres Herzens, in dieser Hingabe an die Sorge, welche ihr ganzes Wesen durchdringt. Anderseits aber besitzt auch das Schauspiel vom Absturz übervoller Flüsse in der Zeit des Frühlings etwas Menschliches, das dadurch verstärkt wird, daß es etwas von der Seele des weiblichen Menschen in sich offenbart.

Der Zorn Odysseus' als er in der Nacht die untreuen Mägde fröhlich lärmend aus dem Hause zu den Freiern ziehen hört, wird von Homer in dieser Weise geschildert:

> . . . Im Innersten bellte sein Herz ihm,
> so wie die mutige Hündin, die zarten Jungen umwandelnd,
> jemand, den sie nicht kennt, anbellt und zum Kampfe hervorspringt:
> also bellte sein Herz, durch die schändlichen Greuel erbittert.
>
> (Voß' Übersetzung.)

Der Ausdruck: sein Herz bellte, bestätigt in bezeichnender Weise die Auffassung von der künstlerischen Verdichtung, die wir hier dargelegt haben. Das Herz Odysseus' wird nicht mit einem bellenden Hunde verglichen, sondern sein Herz *ist* in der Phantasie ein bellender Hund *geworden*. Es ist dieses Symbolbild, aus den Seelen eines erzürnten Menschen und eines erzürnten Hundes verdichtet, das poetische Wirkung macht, weil es wahr wie kühn ist und neue Erkenntnis von dem erbitterten Menschenherzen gibt.

V.

Wir haben in dem vorhergehenden von der Magie der Ähnlichkeit, die den Symbolkomplex zusammenhält, gesprochen. Dieser Ausdruck ist für uns mehr als ein Gleichnis. Wir meinen, daß das Symbol als Gedankengebilde oder künstlerischer Begriff durch die Kraft der Ähnlichkeit gebildet wird und daß das die Kunst des Künstlers und des Dichters ist, Symbole zu schaffen, die die rechte Kraft der Ähnlichkeit besitzen und uns ergreifen dadurch, daß sie das Gleichartige in uns hervorrufen.

Die Primitiven hatten geglaubt, daß die Ähnlichkeit wie auch die Kontiguität eine physisch kausierende Kraft besitze und haben auf diesem Glauben die magischen Gebräuche gegründet. Der grüne Zweig, wovon wir eine Erinnerung in dem Fastnachtsreis besitzen, war eine Lebensrute, deren Berührung langes Leben und Fruchtbarkeit mitteilen sollte. Der Erntemai oder Maimann, der persönliche Repräsentant der Lebenskraft, wurde mit Wasser übergossen, um damit Regen für das kommende Jahr zuzusichern. »Was mit diesem Abbild geschieht«, sagt Professor Martin Nilsson, ein schwedischer Archäologe, »soll auch in der Wirklichkeit geschehen, das ist das Grundgesetz der Magie aller Zeiten.«

Der Bruch mit dieser Vorstellung bezeichnet den Anfang der Naturwissenschaft. Die Ähnlichkeit besitzt keine mechanische Kraft, die die ähnlichen physischen Dinge untereinander oder eine Vorstellung mit einem physischen Dinge verbindet. Doch war dieser Glaube an die Macht der Ähnlichkeit nicht ganz unbegründet. Sie besitzt volle Gültigkeit und eine außerordentliche Bedeutung auf einem anderen Gebiet, nämlich in der Welt des Geistes und in den Verbindungen der Geister miteinander. Der Magiker glaubt mit Unrecht, wenn er eine Puppe durchbohrt, daß er auch das lebende Original schädige. Aber wenn der Dichter mit einem Schmerz das Herz einer gedichteten Gestalt durchbohrt, so dringt die Spitze dieses Schmerzes in das Herz des verwandten Zuschauers.

Freud hat diese magische Eigenart der Kunst angedeutet, wenn er in »Totem und Tabu« (S. 83) sagt: »Nur auf einem Gebiete ist auch in unserer Kultur die Allmacht der Gedanken geblieben, auf dem der Kunst. In der Kunst allein kommt es noch vor, daß ein von Wünschen verzehrter Mensch etwas der Befriedigung Ähnliches macht und daß dieses Spielen — dank der künstlerischen Illusion — Affektwirkungen hervorruft als wäre sie etwas Reales.«

Aber diese magische Handlung und diese magische Wirkung, auf die Freud hier hinweist, ist nicht ein noch verbliebener kläglicher Rest einer einst verbreiteten Magie. In der Kunst hat sich eben die Magie aufs herrlichste entwickelt und die Art und das Maß von vernünftigem Sinn, der ihr innewohnt, geoffenbart. Wie die Kunst mit der Wissenschaft gleichgestellt wird,

so ist auch die Magie, die in der Bildung der Symbole und in der Wirkung der Symbole sich betätigt, dem Kausalitätsprinzip als erkenntnisgebendes Prinzip ebenbürtig. Das Gebiet der Naturwissenschaft ist die äußere Natur und das menschliche Leben, sofern es von allgemeinen Gesetzen bestimmt wird. Aber das Verstehen des individuellen Menschenlebens, das nämlich verstanden wird, insofern es als Symbol aufgefaßt wird, und die Verbindungen zwischen den individuellen Geistern, ist die Tat der auf Ähnlichkeit beruhenden Magie. Sie hat die mehrdeutige und tiefe Bilderwelt der Kunst aufgebaut. Jedes echte Kunstwerk gleicht dem Schauspiel in Hamlet, das Hamlet vor seiner schuldigen Mutter und seinem Stiefvater aufführt: es ist voll von erregenden und grausamen Anspielungen. Das Symbolbild weckt die Seelen der Menschen und öffnet die wertvollste aller Erkenntnisse: von der Verwandtschaft der Wesen und der Einheit des Lebens. Es erweist sich als eine erkenntnisgebende und kulturbildende Macht, die dem allgemeinen Begriff völlig ebenbürtig ist.



Über einen besonderen Traumtyp.

Beitrag zur Analyse der Landschaftsempfindung.

Von Dr. MICHAEL JOSEF EISLER (Budapest).

Vor einigen Jahren hat Sachs in einer Arbeit (»Über Naturgefühl«, Imago, I. Jahrgang 1912, 2. Heft) den Versuch unternommen, »die von keinem Zweckgedanken berührte Naturlust, also ein ästhetisches Problem, mit den Mitteln der psychologischen Betrachtung« einer Kritik zu unterziehen. Da er seinen Ausführungen die analytische Forschungsmethode Freuds zugrunde legte, hat er damit ein noch unerforschtes Neuland betreten. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß seine Arbeit, auch in Anbetracht des sehr weitschichtigen Stoffes, nicht als Lösung, sondern nur als wertvolle Anregung hingenommen werden kann. In der von Sachs eingeschlagenen Richtung ist über dieses dankbare Thema nicht weiter gesucht worden, obgleich es sich in manchem Belang gelohnt hätte. Es liegt ja im Wesen der Psychoanalyse, daß sie sich nicht dauernd auf den gesonderten Kreis der klinischen Erfahrung beschränkt, ihr steht vielmehr alles, worin menschlicher Geist sich betätigt, nahe. Für eine derart wichtige Frage, wie sie Sachs aufgeworfen hat, besitzt ihre Methodik, die von Freud und seinen Schülern noch immer in unermüdlicher Weise bereichert wird, so manche Handhabe zur Weiterförderung. Die geeignetste und praktikabelste hat sich Sachs allerdings entgehen lassen: die Schöpfung aus der Traumquelle. Nimmt doch in der Bildersprache des Traumes die Natur den breitesten Raum ein, was sich hier als Lösung anbietet, läßt sich mutatis mutandis auf weitere Bezirke ausdehnen. Wir wollen versuchen, diesen Weg zu betreten, den Stoff dabei jedoch auf eine typische Erscheinungsform begrenzen, die vielleicht geeignet ist, auch weiterreichende Folgerungen zu gestatten. Ehe wir aber mit dem Konkreten beginnen, wollen wir die Resultate von Sachs für den späteren Hinweis in gedrängter Kürze anführen.

Sachs unterscheidet vor allem zwei Typen: »das Naturgefühl des frühen Griechentums, wie es in den homerischen Epen festgehalten wurde und jenes unserer Gegenwart, das, wo nicht scharf umrissen, uns doch unmittelbar verständlich ist«. Als typische Beispiele führt er eine Naturschilderung aus der »Odysee« und eine Stelle aus Goethe, »Werthers Leiden«, an. »Wir sehen sogleich, daß die zweite Stelle mit Gefühläußerungen bis zum Rande gefüllt ist, an denen es der ersten völlig fehlt. Sie gibt nichts als eine Be-

schreibung, die fast eine Aufzählung genannt werden kann, allerdings von einziger Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit, doch nahezu völlig ohne subjektiven Gefühlston.« Diese scharfe Gegenüberstellung hätte bei einer konsequenten Betrachtungsweise genügt, das Problem gut zu fundieren. Sachs läßt sie jedoch alsbald fallen, um die Frage von einer anderen Seite anzugehen. Neben der homerischen »unpersönlichen« oder »objektiven« Naturanschauung entdeckt er die gefühlsdurchtränkte der griechischen Mythen, die »durch Personifikation der Objekte, denen das Gefühl galt«, wirkt. Diese Wirkung läßt sich nur durch die Zurückführung auf einen primitiven Animismus erklären. Der narzißtisch befangene Urmensch erkennt sich als die ausschließliche Wirklichkeit, dem die Umwelt vorläufig ganz fremd ist. Unter dem Druck der Lebensnot muß er diese jedoch anerkennen, was er mittels eines Identifizierungsprozesses, der Introjektion (im Sinne Ferenczis) tut. Diese zweite Gedankenreihe bei Sachs fundiert ebenfalls gut das Problem. Der nächste Schritt der Aufgabe hätte nun sein müssen, »die Grenzen zwischen dem Ich und der Außenwelt festzulegen und dann die Außenwelt als solche zu erkennen und ihren Inhalt festzustellen«. Sachs wirft damit eine der schwierigsten Fragen der seelischen Entwicklungsgeschichte auf; die Lösung ist er uns schuldig geblieben[1]. Die weiteren Ausführungen beziehen sich auf die Rolle der Angst, die nach Sachs, »durch unlustbetonte Sensationen der Außenwelt« hervorgerufen, geeignet sein soll, »zur Abfuhr der sexuellen Spannung verwendet zu werden«; sodann auf einen Verdrängungsmechanismus, der sich nicht auf die Sexual-, sondern Ichtriebe bezieht. In beiden ist man außerstande, dem Verfasser zu folgen. Auch ist der Bezug zum Thema nicht klargestellt. Eine Exkursion auf das Gebiet der Psychosen und deren analytische Bedeutung hiezu, ist unverständlich, haben wir doch im Naturgefühl, wie es untersucht werden soll und in den zitierten Dichtungen ersichtlich ist, gerade ein Kriterium für die merkwürdige Einheit der Persönlichkeit[2]. Am Schluß kehrt Sachs zu den eingangs erwähnten zwei Typen der Naturanschauung zurück. Auch hier ist er in einem Punkte zu berichtigen. Diese zwei Typen, die wir objektive (homerische) und subjektive (Goethe ist nicht das deckende Beispiel hiefür) nennen können, sind tatsächlich vorhanden, aber sie bedeuten nicht die Pole einer Entwicklungsreihe. Beide können zur gleichen Zeit in Erscheinung treten: sie sind Ausdrucksformen, nicht Entwicklungsstufen. Das von Sachs als heutig konstruierte Naturgefühl ist in nichts von jenem der griechischen Mythen unterschieden. Nur sind dort die Affekte an Stelle der Per-

[1] Freud hat später in einer kurzen Andeutung den Weg zur Lösung ahnen lassen. Es ist dies der von ihm hervorgehobene bedeutsame Unterschied zwischen »Trieb« und »Reiz«, wodurch jedes Lebewesen ein »außen« von einem »innen« zu unterscheiden lernt. (»Triebe und Triebschicksale.« Kleine Schriften, IV. Folge, S. 252.)

[2] Darüber wird später ausführlich die Rede sein.

sonifikationen in diesen getreten. Beide sind »subjektiv«, in beiden drückt sich eine »Stimmung« aus, die Sachs für das Merkmal des modernen Naturgefühls hält. In Wirklichkeit ist die homerische oder »objektive« Naturanschauung, die auch in der heutigen Kunst ihre Vertreter von Weltbedeutung hat, diejenige, welche einer eingehenden Analyse unterzogen zu werden verdient, denn sie allein enthält das Problem in wünschenswerter Reinheit. Dieses darzulegen, wird die Aufgabe der folgenden Untersuchung sein.

Wir haben es bereits erwähnt, das die Träume der Menschen in ihrer Bildersprache vielfach auf die Natur und deren unübersehbaren Reichtum zurückgreifen. Fast in jedem Traum sind Elemente davon enthalten, wie etwa Bilder, die ein Geschehnis oder ein Porträt darstellen, im Hintergrund einen Naturausschnitt zeigen. Es gibt aber daneben Träume, die sich ausschließlich durch ein landschaftliches oder Naturmotiv ausdrücken. Eine besondere Gefühlsbetonung ist in ihnen nicht enthalten, sie tragen alle die Merkmale einer gleichmäßigen Stimmung an sich und sind von einem gleichsam indifferenten Glücksgefühl beim Erwachen begleitet. Dieser Traumtyp ist es, der uns beschäftigen soll. Wir wollen die Erörterung mit zwei Beispielen einleiten.

I. Traum eines siebzehnjährigen Mädchens, das vollkommen gesund ist und einen freien Beruf ausübt. Trotz ihrer großen Jugend besitzt sie eine gewisse Selbständigkeit:

»Ich komme mit einem gutbekannten jungen Manne, den ich schon lange nicht gesehen habe, auf einem Spaziergang zusammen. Wir steigen einen schönen Berg hinan. Oben auf der Spitze sehe ich ein schloßartiges Gebäude, das sich später aus der Nähe als griechischer Tempel erweist. Wie wir hinaufkommen, umwölkt sich der Himmel und es wird dunkel. Dann beginnt es auf einmal zu regnen.«

II. Traum einer zwanzigjährigen jungen Frau am zweiten Tag ihrer Ehe:

»Ich befinde mich im Garten meiner Schwiegereltern. Es fällt mir auf, daß die breiten Gartenwege, die früher mit Kieselsteinen bestreut waren, diesmal in der Mitte mit flachen Ziegeln bedeckt sind, so daß man auf ihnen bequem gehen kann.«

Beide durchsichtigen Träume lassen sich ohne Mittun der Erzählerinnen aus der gegebenen Situation deuten. Im ersten Fall ist es der Wunsch nach einer geschlechtlichen Vereinigung, im zweiten der nach einer schmerzloseren Zusammenkunft mit dem Manne (der Traum ereignet sich ja kurz nach der Hochzeit), die sich als erfüllt darstellen. Wie ist das hier nun zum Ausdruck gebracht? Der erste Traum beschränkt sich, wie ein gut komponierter Dialog, auf die zwei handelnden Personen; im zweiten Traum fehlt sogar der geliebte Mann, der Verursacher der erlebten Schmerzen, um ein etwa störendes Gefühl nicht aufkommen zu lassen. Die

Anwesenheit, beziehungsweise die Rolle der Personen ist aber nicht das ausschlaggebende Moment. Im zweiten Traum läßt es sich gut denken, daß der Bezug auf die eigene Person gleichsam nur eine nachträgliche, die ganze Situation abrundende Leistung des Traumes ist. Bemerkenswert ist die »landschaftliche« Darstellung, die zwar im ersten Traum mit schon bekannten oder zumindest leicht auffindbaren, im zweiten aber mit speziellen und aus eigenem Erinnerungsmaterial geschöpften Symbolismen arbeitet. Die Träumerinnen hatten hiebei nur eine Hemmung, die der Scham, zu überwinden. Diese schwindend dünne Wand trennt ihre latenten Gedanken vom Wachbewußtsein, sie genügt aber dazu, daß die auf das Körperliche bezogenen Wünsche vollinhaltlich nach außen objektiviert werden. In beiden Fällen ist die Objektivation, d. i. die Spiegelung des innerlich Erlebten im Gegenständlichen, so restlos gelungen, daß damit jener Aufgabe des Traumes, die seinen Inhalt bewußtseinsfähig machen soll, bereits vollkommen genüge geleistet ist[1]. Es ergeben sich demnach schon an diesem Punkte zwei Probleme, die einer Klärung bedürfen. Vor allem ist es die Form der Darstellung, die zu untersuchen sein wird, sodann der Inhalt selbst: das Naturbild, wie es im Traume verarbeitet wird. Wenn es erlaubt ist, die Resultate dieser Untersuchung vorwegzunehmen, so können wir schon jetzt sagen, daß im vorliegenden Falle das »Wie« in der Traumleistung das »Was« an Bedeutung bei weitem übertrifft, und daß die ausführliche Beantwortung des ersteren das Problem des zweiten gleichsam miterledigt. Eine ähnliche ergänzende Wechselbeziehung zwischen Form und Inhalt gewisser Träume hat Freud in anderem Zusammenhang (Darstellung der Unklarheit) bereits beschrieben[2].

Ehe wir weitergehen, wollen wir die Merkmale dieser zwei Träume nochmals genau ins Auge fassen. Sie präsentieren sich in erster Reihe als Gebilde mit einer gewissen Abgerundetheit, welch letztere sie gleichsam zu einem ästhetischen Produkt macht[3]. Dieser charakteristische Zug in ihnen läßt sich einfach darauf zurückleiten, daß sie das unbewußte Element (die latenten Traumgedanken einer Person) rein in die Bildersprache der Landschaft übersetzen. Sodann fällt es auf, daß beide Träume, obgleich sie eine durchaus persönliche Regung befriedigen, einer merkbaren Subjektivität oder Gefühlsbetontheit in der Darstellung aus dem Wege gehen. Sie unterscheiden sich hierin merkwürdig von vielen Träumen, die wir aus der Analyse kennen. Auch scheint es nicht ganz zufällig, daß die träumenden Personen gesund waren. Nehmen wir als drittes Beispiel zum behandelten Typ den von Freud erwähnten Traum einer jungen

[1] Natur ist weder Kern noch Schale,
Sie ist beides mit einem Male.
Aus Goethe: »Sprüche in Versen«.

[2] Traumdeutung. 4. Aufl., S. 247.

[3] Dieser Vergleich ist nicht ohne Absicht als Brücke zum folgenden gewählt.

Engländerin[1]. (»I arrange the centre of a table with flowers for a birth-day«), worin das Landschaftsbild durch das nah verwandte »Stilleben« ersetzt wird, so können wir uns auf das Zeugnis von Freud selbst berufen, der dieses Beispiel als Beweis für die »Symbolik in den Träumen Gesunder« anführt. Doch wollen wir die Frage nach der Gesetzmäßigkeit solcher Träume nicht mit jener komplizieren, welch diagnostischer Wert ihnen zufällt. Die Wahl der Landschaft als symbolisches Ausdrucksmittel scheint uns durchaus bedingt zu sein. Sie allein ermöglichte diese so gradlinige Traumarbeit, in welcher sich die Ruhe und Gleichmäßigkeit der träumenden Person wiederfindet. Wir wollen hierin den von Sachs postulierten ursprünglichen Narzißmus erkennen und schon an dieser Stelle folgendes hinzufügen. Die Träume der Neurotiker enthalten stets einen auffälligen Hinweis auf die für sie bestimmende Qualität der Objektwahl. In unseren Fällen mag sich diese im Wachbewußtsein wie immer vollzogen haben, die Träume selbst sprechen noch nicht für eine erfolgte energische Objektwahl. Diese Feststellung darf nicht mißverstanden werden. Wir übersehen es nicht, daß die Träume auch Personen enthalten, aber bei genauerer Wertschätzung der einzelnen Traumelemente ergibt sich die relative Bedeutungslosigkeit jener Personen gegenüber der greifbaren und »plastischen« Gegenständlichkeit der Landschaft, beziehungsweise des Naturbildes. In diesem ist die »halluzinatorische« Leistung der Träume enthalten und seine Symbolik allein verdient unserseits im ganzen Umfange beachtet zu werden. Schließlich findet sich in diesen Träumen noch ein charakteristischer Zug, welcher darin besteht, daß die Objektivation des gesamten Trauminhaltes nach außen mit der funktionellen Rolle des Traumes, der Projektion, als eines Mittels der Abwehr, zusammenfällt. »Ein Traum zeigt uns an, daß etwas vorging, was den Schlaf stören wollte, und gestattet uns Einsicht in die Art, wie diese Störung abgewehrt werden könnte. Am Ende hat der Schlafende geträumt und kann seinen Schlaf fortsetzen, an Stelle des inneren Anspruchs, der ihn beschäftigen wollte, ist ein äußeres Erlebnis getreten, dessen Anspruch erledigt worden ist. Ein Traum ist also auch eine Projektion, eine Veräußerlichung eines inneren Vorganges.« (Freud, Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre[2].) Die selbständige Bedeutung der Objektivation soll aber aus dem nächstfolgenden Beispiel ersichtlich gemacht werden.

Indem wir nun analoge Erscheinungen zum geschilderten Traumtyp aus dem Bereiche der Kunst suchen, wenden wir uns in erster Reihe der Lyrik zu, die seit je ihre Ausdrucksmittel zum größten Teil dem Bilde der Natur entnommen hat. Wir beginnen mit einer Ode des bekannten Engländers John Keats, den man als Sprachkünstler neben Shakespeare zu stellen pflegt.

---

[1] Traumdeutung. 4. Aufl., S. 274. Zitat nach A. Robitschek.
[2] Kleine Schriften. IV. Folge, S. 341.

To Psyche.

To his brother and sister.

O goddes! hear these tuneless numbers, wrung
By sweet enforcement and remembrance dear,
And pardon that thy secrets should be sung,
Even into thine own soft-conched ear:
Surely I dreamt to-day, or did I see
The winged Psyche with awaken'd eyes?
I wander'd in a forest thoughtlessly,
And, on the sudden, fainting with surprise,
Saw two fair creatures, couched side by side
In deepest grass, beneath the whispering roof
Of leaves and trembled blossoms, where there ran
A brooklet, scarpe espied:
Mid hush'd, cool-rooted flowers fragrant-eyed,
Blue, silver-white, and budded Tyrian,
They lay calm-breathing on the bedded grass,
Their arms ambraced, and their pinions too,
Their lips touch'd not, but had not bade adieu
As if disjoined by soft-handed slumber,
And ready still past kisses to outnumber
At tender eye-dawn of aurorean love:
The winged boy I knew,
But who wast thou, O happy, happy dove?
His Psyche true!

O latest-born and loveliest vision far
Of all Olympus' faded hierarchy!
Fairer than Phoebe's sapphire-region'd star,
Or vesper, amarous glow-worm of the sky,
Fairer than these, though temple thou hast none,
Nor altar heap'd with flowers,
Nor Virgin-choir to make delicious moan
Upon the midnight hours,
No voice, no lute, no pipe, no incense sweet
From chain-swung censer teeming,
No shrine, no grove, no oracle, no heat
Of pale-mouth'd prophet dreaming.
O brightest! though too late for antique vows,
Too, too late for the fond believing lyre,
When holy were the haunted forest boughs,
Holy the air, the water, and the fire,
Yet even in these days so far retired
From happy pieties, thy lucent fans,
Fluttering among the faint Olympians,
I see, and sing, by my own eyes inspired.
So let me be thy choir, and make a moan
Upon the midnight hours!
Thy voice, thy lute, thy pipe, thy incense sweet
From swinged censer teeming:
Thy shrine, thy grove, thy oracle, thy heat
Of pale-mouth'd prophet dreaming.

Yes, I will be thy priest, and build a fane
In some untrodden region of my mind,
Where branched thoughts, new-grown with pleasant pain,
Instead of pines shall murmur in the wind:
Far, far around shall those dark-cluster'd trees
Fledge the wild-ridged mountains steep by steep;
And there by zephyrs, streams, and birds, and bees,
The moss-lain Dryads shall be lull'd to sleep;
And in the midst of this wide quietness
A rosy sanctuary will I dress
With the wreath'd trellis of a working brain,
With buds, and bells, and stars without a name.
With all the gardener Fancy e'er could feign,
Who breeding flowers, will never breed the same.
And there shall be for thee all soft delight
That shadowy thought can win,
A bright torch, and a casement ope at night,
To let the warm Love in!

Eine metrische Übersetzung der Ode, die ich vor mehreren Jahren versucht habe, lautet:

An Psyche.

Oh Göttin! horche diesen schlichten Weisen,
die milder Zwang und süß Gedenken flocht!
Entgelte, daß sie dein Geheimnis preisen,
das an dein zartgeformtes Ohr nun pocht!
Mir träumte heute — oder sah ich's trunken?
von Psyche, die beschwingt und hellen Blicks.
Ich ging am Waldweg hin in mich versunken,
doch plötzlich mußt' ich beben voll des Glücks:
Zwei schöne Wesen sah ich eng begattet,
im hohen Gras, indes das Laubendach
sanft lispelnd zu den Blumen sprach,
dort wo ein Bächlein schlängelte ermattet.
Sie ruhten bei den Blumen froh bestattet,
die silbern, blau und rot gestirnt verblühten
und hauchten mild auf solcher Lagerstatt,
verschränkten Arms, die Flügel kreuz in Frieden,
bloß ihre Lippen nah, die noch nicht schieden,
weil nur der Schlummer sie entfremdet hat.
Sie tauschen Küsse heiß und nimmersatt,
wenn tief im Blick der Morgen dämmert bleich:
Den Knaben göttlich rein
erkennt mein Sinn; und sie, der Taube gleich,
wird Psyche sein!

Oh Spätgeborene! Edles Bild der Ferne,
du mehr als des Olymps verrauschte Macht!
Schöner als Phoebes Aug im Abendsterne,
der wie ein Glühwurm über Wolken wacht!

Kein Tempel weiht sich selbst in deinem Namen,
Altare kranzumwunden,
kein Mädchenchor begrüßt mit leisem Amen
die seligen Mittnachtstunden.
Nicht Laut'- und Flötenspiel für dich und Lichter,
die aus geschwung'nem Rauchfaß schwelen,
und Schreine, Hage und nicht Bittgesichter
von Heiligen, die zum Traum dich wählen.
Strahlende Gottheit! für antike Klagen,
ward schwach und stimmlos das Gedicht,
das einst das Waldlaub heilig durfte sagen,
die Luft, den Flußlauf und das Licht.
Doch auch in diesen Tagen, da der Fromme
der Trauer fröhnt, trägt dich ans Licht die Macht
der Schwinge aus olympischer Götternacht,
so daß ich jetzt vom Geiste niederkomme:
Laß mich dein Chor sein und beschließen
die Mittnachtstunden,
dein Wort und Flötenspiel sein und das Licht,
das aus geschwung'nem Rauchfaß schwelt,
dein Schrein und Blumenhag und das Gesicht
des Heiligen, der zum Traum dich wählt.

Ich will dir Priester sein und Tempel weihen,
in meiner Seele wegelosem Reich,
wo sich Gedanken zweigend Bäumen gleich
den linden Flüsterhauch vom Winde leihen.
Rings wird die dunkle Nacht belaubter Kronen
die steile Bergesschlucht flügg übertreten
und da, bei Flüssen, Vögeln, Wind und Drohnen
schlummern Dryaden süß in moosigen Beeten.
Hier in der Mitte dieser großen Welt,
errichte ich ein heilig Rosenzelt,
mit eines fleißigen Hirns bekränztem Gitter,
Knospen und Schellen, Sternen ohne Namen,
und dem, was Phantasie gleich schönem Flitter
mit Gärtnerhänden züchtet aus dem Samen.
Hier macht mich solche Seligkeit betroffen,
die tief im Denken sich erhellt
Und leuchtet nachts und läßt das Fenster offen,
daß heiße Liebe Einkehr hält.

Zur Analyse dieser Ode müssen wir einzelnes aus dem Leben des Dichters heranziehen. Er verlor seine Eltern in der frühesten Jugend und fand einen Ersatz in den Geschwistern. Insbesondere schloß er sich innig einer Schwester an, die ihm Vertraute bis zum Tode blieb (Keats starb im Alter von 25 Jahren an Tuberkulose). Die letzten Jahre seines Lebens sind erfüllt von einer krankhaft gesteigerten Arbeitslust und der unfruchtbaren Liebe zu Fanny Brawne, der Empfängerin seiner seither berühmt gewordenen Selbstbekenntnisse in Briefform. Es liegen mehrfache Beweise vor

daß diese Liebe zu einem tief erlebten seelischen Konflikt führte, da er sich nie ganz zwischen Schwester und Geliebten entscheiden konnte. Anzeichen davon finden wir noch in den zahlreichen Raisonnements und Selbstanalysen der dadurch reizvollen Korrespondenz. Die Ode an Psyche verfaßte Keats im Jahre 1819 und sandte sie in Begleitung eines sehr merkwürdigen Vorwortes an die Schwester. Es enthält vor allem das Bekenntnis seines Griechentums, das uns aus jedem Takte des Gedichtes entgegentritt. Die sinnliche Natur der Antike hat er mehr als irgend ein Deutscher nacherlebt und zum Ausdruck des eigenen Wesens gemacht. Psyche präsentiert sich ihm als eine in der alten Religion verkannte Göttin, der erst nach dem augusteischen Zeitalter durch Apuleius dem Platoniker volle Gerechtigkeit wiederfuhr. Das vernachlässigte Heiligtum dieser heidnischen Gottheit aufzubauen erkennt er nun als Lebenszweck. Hinter dem Symbol der »heißgeliebten fernen Vision« der Psyche sehen wir die Geliebte, die Keats der Schwester nahebringen will. Das unentschiedene und unentscheidbare Gefühl verläßt im Momente, wo es Ausdruck werden soll, den Schauplatz der Realität und wendet sich imaginierten Gestalten zu, deren flüchtige Schatten auf das Bild einer üppig erschauten Natur fallen. Diese Figuren leben nur durch die Beziehung zur ungemein klaren Landschaftsvision. Eine ähnliche Relation hat der bekannte Essaist Walter Pater, übrigens ein Epigone der Keats'schen Gefühlsweise, in der griechischen Plastik gesehen. »So mühte sich die Phantasie der griechischen Bildhauer, wenn sie Götterbilder schufen, den Eindruck dessen, was die Natur sie lehrte, zu menschlichen Gestalten zu verdichten; die frühere mystische Bedeutung des Wassers, des Windes oder des Lichtes in den Linien des Auges oder der Stirn festzuhalten, — sie dort festzuhalten, oder richtiger vielleicht, freizugeben als menschlichen Ausdruck. Der Körper des Menschen war für die Griechen noch das unverfälschte Werk des Prometheus; sein Zusammenhang mit Erde und Luft, wovon viele Sagen melden, war direkt und unmittelbar, und nicht, wie in unserer Vorstellung durch das Entstehen zahlreicher Arten verschleiert; und darin liegt der scharfe Gegensatz zu unserer mechanistischen Auffassung des Lebens«[1]. Es ist die narzißtische Identifizierung des einzelnen mit der Umwelt, die hier zum stilbildenden Faktor wird. Deshalb scheint uns Psyche so unwirklich und das Bild der Landschaft so greifbar nahe. Der letzte schwungvolle Absatz der Ode ist übrigens fast wie eine symbolische Darstellung eines seelischen Vorganges, den wir (nach Ferenczi) Introjektion nennen. Psyches Tempel soll in der Seele des Dichters errichtet werden und nun wird jenes »rosige Sanktuarium« im Bilde einer »introjizierten« traumhaften Landschaft immer deutlicher belebt. Dieser Prozeß ist offenbar eine Regression zum ursprünglichen Narzißmus und löst eine durch die Objektwahl wachgerufene Spannung

[1] Aus den »Griechischen Studien«. Übertragen von Wilh. Nobbe. Jena 1904.

auf. Der ästhetische Genuß, den wir beim Lesen der Ode haben, ist auf die typische Lösung des seelischen Vorganges zurückzuführen. In einer geradezu bewußten Ausdrucksweise kennzeichnet Keats den narzißtischen Charakter seiner Dichtung andernorts:

»Mir ist, als wär' ich doppelt, könnte selber
Mir zusehen, wissend, daß ich's selber bin . . .«[1]

Die narzißtische Rückkehr zur Natur hat, so weit das kulturelle Denken reicht, eine unzertrennliche Verbindung mit den beiden Urformen der Objektwahl gefunden und ist auf solche Weise zum typischen Ausdruck der Vater-, beziehungsweise Mutter-Imago geworden. Die erste Verbindung, welche der narzißtischen Objektwahl entspricht, ist wohl die ursprünglichere, archaische. Die gewaltigste Äußerung dieser die Vaterallmacht versinnbildlichenden Naturanschauung haben wir in den vedischen Gesängen der altindischen Religion und in den Sonnenhymnen des ägyptischen Ketzerkönigs Amenophis IV. (aus den berühmten Ausgrabungen der Deutschen in Tell-el-Amarna bekannt) vor uns. Ihre deutlichen Spuren finden sich aber auch im christlichen Denken wieder[2], insbesondere bei den Mystikern (vgl. den »Gesang an den Bruder Sonne« des hl. Franz von Assisi). Da wir unsere Beispiele im Hinblick auf das führende Thema wählen und die formelle Verwandtschaft der dichterischen Produkte mit gewissen typischen Träumen suchen, beschränken wir uns auf ein Gedicht des Romantikers Friedrich Hölderlin, dessen Naturempfindung unserer Meinung nach an Fülle und visionärer Kraft des Unbewußten jene von Goethe bei weitem übertrifft.

Der gefesselte Strom.

Was schläfst und träumst du, Jüngling! gehüllt in dich,
Und säumst am kalten Ufer, Geduldiger!
Und achtest nicht des Ursprungs, du, des
Ozeans Sohn, des Titanenfreundes?

Die Liebesboten, welche der Vater schickt,
Kennst du die lebenatmenden Lüfte nicht?
Und trifft das Wort dich nicht, das hell von
Oben der wachende Gott dir sendet?

Schon tönt, schon tönt es ihm in der Brust! Es quillt,
Wie da er noch im Schoße der Felsen schlief,
Ihm auf, und nun gedenkt er seiner
Kraft, der Gewaltige, nun, nun eilt er,

[1] Siehe Rudolf Kassner, »Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert«. Leipzig 1900. S. 99.

[2] Anfänglich hat das Christentum die Abwendung von der »paganischen« Natur gefordert. Die Theologen nannten sie indigentia Dei = Armut Gottes.

Der Zauderer, er spottet der Fesseln nun,
Und nimmt und bricht und wirft die zerbrochenen
Im Zorne, spielend, da und dort zum
Schallenden Ufer, und von der Stimme

Des Göttersohns erwachen die Berge rings,
Es regen sich die Wälder, es hört die Kluft
Den Herold fern, und schaudernd regt im
Busen der Erde sich Freude wieder.

Der Frühling kommt, es dämmert das neue Grün,
Er aber wandelt hin zu Unsterblichen,
Denn nirgend darf er bleiben, als wo
Ihn in die Arme der Vater aufnimmt.

Das Schwanken zwischen dem reinen Narzißmus und der narzißtischen Objektwahl, welche zuletzt die Oberhand behält, ist in diesem Gedicht ausdrucksvoll dargestellt. Da wir uns hier nur auf strukturelle Eigentümlichkeiten beziehen, kann von einer speziellen Analyse der im Aufbau des Gedichtes verwendeten Symbole, deren Sinn ja teils auf der Hand liegt, teils aber zu wenig fundierten Annahmen führen muß, abgesehen werden. Hölderlin erkrankte noch in jungen Jahren an dementia praecox, die bis zu seinem vierzig Jahre später eingetretenen Tode währte[1].

Die Beziehung des narzißtischen Naturgefühls zur Mutterimago ist eines der meistgebrauchten Motive in der Kunst. Sie wurde auch in der Analyse so regelmäßig beobachtet, daß man das erstere einfach als Symbol für die Mutter-Imago hinnahm. Wie wir gesehen haben nur zum Teil mit Recht. Es handelt sich hier eben um eine im menschlichen Denken sehr früh hergestellte Verbindung, die ganz zu klären nur mehrere an der Freudschen Methodik geschulte Disziplinen im Verein (Sprachwissenschaft, Symbolkunde u. a.) unternehmen können. Zwei Sonette des Franzosen Charles Baudelaire, auf dessen unbewußte Inzestphantasien die psychoanalytische Literatur bereits verschiedenenorts hingewiesen hat, sollen uns als Paradigma dienen[2].

La géante.

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

[1] Ein zweites Beispiel ist der moderne Dichter Alfred Mombert, dessen Lyrik sogar verwandte Züge mit der indischen Hymnik aufweist. Da jedoch bei ihm, mehr als bei Hölderlin, an Stelle des »bildlichen« Elements das musikalische der Gedankenfügung tritt, würde seinem Beispiel die hier notwendige Klarheit und Beweiskraft fehlen.

[2] Aus dem Bande »Les fleürs du mal«.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux;
Deviner si son coeur eouve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux!

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

Das Sonett hat Stefan George wie folgt übertragen:

Die Riesin.

Ich hätte damals, als der kräftevollen
Natur noch Kinder wurden wild und groß,
Bei einer jungen Riesin leben wollen,
Wie eine Katze auf der Fürstin Schoß.

Und sehen wollen wie ihr Körper blühte,
Und Wünsche, frei bei fürchterlichem Spiel.
Wie ihr im Herzen dunkle Flamme glühte,
Am feuchten Dunst, der ihrem Aug entfiel.

Und über ihre prächtigen Glieder eilen.
Auf ihrer Riesenkniee Rücken weilen,
Und manchmal, wenn in giftigem Sonnenschein,

Sie müd sich niederläßt im weiten Raume,
Im Schatten ihrer Brust gebettet sein,
So wie ein friedlich Dorf am Hügelsaume.

Die merkwürdige Konstellation in diesem Gedicht läßt sich durch die phantasierte Rückkehr in die Kindheit erklären. Die Vorstellung von der Mutter war im Dichter alle die Zeit hindurch gleichsam auf der infantilen Stufe verblieben und ist daher wie alles Unbewußte, der regressiven Belebung zugänglich[1]. Es ergibt sich damit eine neue Frage, die wir schon früher andeuten hätten müssen und nun nicht mehr umgehen können, ansonst diese Untersuchung allzu leicht ins Schematische verlaufen würde. Unter den die Entwicklungszeit beherrschenden Partialtrieben befindet sich einer, der »in gewisser Unabhängigkeit von den erogenen Zonen« auftritt und eine narzißtische Befriedigung zuläßt: die Schaulust. Sie bestätigt sich nach einer gewissen Vorschulung am eigenen Leib, in erster

[1] Diesen Mechanismus hat Ferenczi in der Arbeit »Über obszöne Worte« näher beschrieben (Zentralblatt für Psychoanalyse. I. Jahrg., 1911).

Reihe an der sichtbaren Umwelt, ergreift alles Gegenständliche mit großer Aufmerksamkeit und wendet sich mit gleicher Kraft auch dem ersten Liebesobjekt (hier der Mutter) zu, wodurch sie ihre erogene Rolle begründet. Als ihre Umwandlungsprodukte (Sublimierungen) haben wir die Neugierde, den Zweifel, die Grübelsucht, die Wißbegierde und die Neigung für alles Rätselhafte zu betrachten[1]. Die ästhetische Wirkung des Gedichtes beruht auf der Befriedigung eben dieses bei Baudelaire stark entwickelten Partialtriebs. Bemerkenswert ist, daß auf der Höhe der Befriedigung, in der letzten Zeile des Sonetts (von uns hervorgehoben) die Wendung zum reinen Narzißmus und die Abkehr vom Objekt vollzogen wird. Dies fällt mit der geforderten Abrundung des Gedichtes zusammen und läßt die allmählich gesteigerte Wirkung zu einem überraschenden Abschluß kommen. Wir sind nicht immer in der Lage einen ästhetischen Eindruck so klar mit den Mitteln der psychoanalytischen Betrachtung zu begreifen.

Das zweite Sonett enthält eine imaginierte Landschaftsschilderung und exemplifiziert die Neigung für das Rätselvolle bei Baudelaire.

La vie antérieure.

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Melaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs,
Et des exclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.

In der Übertragung von Stefan George lautet das Gedicht:

Das Vorleben.

Ich wohnte lang in weiten Säulengängen
Die in der Meeressonnen Feuerbad,
Des abends sich erheben stolz und grad,
Und wie basaltne Grotten überhängen.

[1] Siehe Freud: Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Kleine Schriften, III. Band, 1918, und Abraham: Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust usw. Jahrbuch der Psychoanalyse, VI. Band, 1914.

Der Wellen, die des Himmels Bilder wiegeln,
Musik in mystisch feierlicher Art
Sich mächtig tönend mit den Farben paart,
Wie sie beim Sonnenuntergange spiegeln:

Dort lebte ich in stiller Wollust Landen
Inmitten Woge, Glanz und blauer Luft,
Und nackten Sklaven, ganz getränkt in Duft,

Die neben mir mit Palmenwedeln standen
Nur einer Sorge voll: würd ihnen kund
Mein schwer Geheimnis, meines Leides Grund!

Der Titel allein mag es uns bekunden, wie sehr diese »Mutterleibsphantasie«, welche zum Ausdruck eines ursprünglichen Narzißmus erhoben ist, dem Bewußtsein nahegerückt ist[1].

Die lyrische Darstellung des Naturgefühls kann sich aber nicht allein auf die bislang erörterten unbewußten Elemente gründen, sondern hat auch ein Mittel zu berücksichtigen, wodurch sie erst ihren eigentlichen Zweck erreicht: den sprachlichen Ausdruck, oder besser noch, das Wort. Für den Lyriker hat dieses nicht nur die Bedeutung eines Begriffes, er geht auf die ursprünglicheren Werte desselben zurück, auf den Klang und das Bild im Worte, die in ihrer Weise affektbetonte Werteinheiten sind. Nur wenn die regressive Belebung des Ausdrucksmittels mit jener des Inhalts vollkommen zusammenfällt, stellt sich die künstlerische Wirkung in der Lyrik ein. Von diesem Punkte aus ist auch die lyrische Form in ihrer Bedeutung zu fassen. Wir werden es uns nun erklären können, warum die »Wortkunst« allein die Schönheit des lyrischen Gedichtes nicht ausmacht. Das Problem ist auch im Hinblick auf unser Leitthema so wichtig, daß wir es mit einem Beispiel näher beleuchten wollen. Wir wählen eines von den früheren Gedichten Stefan Georges, das keineswegs zu seinen lyrischen Meisterstücken zählt, aber eine gewisse materielle Schönheit in sich enthält und uns ein anmutiges Naturbild verzeichnet.

Der Freund der Fluren[2].

Kurz vor dem Frührot sieht man in den Fähren
Ihn schreiten, in der Hand die blanke Hippe,
Und wägend greifen in die vollen Ähren,
Die gelben Körner prüfend mit der Lippe.

[1] Baudelaire ist durch sein bekanntes Verhältnis mit einer Mulattin ein exquisites Beispiel für den Typ der »neurotischen Exogamie«. (Siehe den Aufsatz von Abraham in »Imago«, III. Jahrg., 6. Heft.)

[2] Aus der Sammlung »Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod«. Verlag Georg Bondy, Berlin.

Dann sieht man zwischen Reben ihn mit Basten
Die losen binden an die starken Schäfte,
Die harten grünen Herlinge betasten,
Und brechen einer Ranke Überkräfte.

Er schüttelt dann, ob er dem Wetter trutze,
Den jungen Baum und mißt der Wolken Schieben,
Er gibt dem Liebling einen Pfahl zum Schutze,
Und lächelt ihm, dem erste Früchte trieben.

Er schöpft und gießt mit einem Kürbisnapfe,
Er beugt sich oft die Quecken auszuharken,
Und üppig blühen unter seinem Stapfe
Und reifend schwellen um ihn die Gemarken.

Wenn wir dieses Gedicht mit unseren früheren Beispielen vergleichen, so fällt es auf, daß seinem Inhalt die visionäre oder »halluzinatorische« Schönheit der ersteren abgeht. Seine ästhetische Wirkung ist einzig an den Klang- und Bildwert des Wortes, nicht so sehr an unbewußte Gefühlsmomente gebunden. Daß damit auch eine lustbetonte Leistung vollführt wird, kann uns die Kinderbeobachtung lehren. In einem gewissen Alter (meist im dritten Lebensjahre) lassen sich die Kinder in unermüdlicher Weise die Namen der ihnen längst bekannten Gegenstände immer und wieder hersagen. Es ist die Lust an der Benennung der Realität, die auf solche Art ein Befriedigungsmodus wird[1]. An diesen knüpft das Gedicht von Stefan George an. (Der Kenner seines Gesamtwerkes wird es leicht an den entsprechenden Platz als Brücke zwischen den Versuchen des Anfanges und der Meisterlyrik im »Jahr der Seele« zu stellen wissen.)

So verlockend auch die Aussicht ist, diese Untersuchung nunmehr im Bereiche der Epik auf breiter Grundlage fortzusetzen, wollen wir dennoch dem Gebot der Mäßigung folgen und aus dem Beispiel nur eines Dichters Klärung holen. Die überragende Bedeutung dieses Beispiels enthebt uns vom weiteren Suchen entsprechender Analogien, die das Vorbild ja nicht zu erreichen vermögen. Wir meinen den großen russischen Epiker Leo Tolstoi, dessen beschreibende Kunst an jene der homerischen Dichtungen gemahnt. Tolstoi ist ja zugleich der Beweis, daß das objektive (homerische) Naturgefühl in der Entwicklungsreihe durchaus nicht, wie Sachs meint, hinter dem subjektiven zu stehen kommt[2]. Für ihn gilt, was Sachs auch über die Naturanschauung Homers sagt: sie ist in einziger Weise bildhaft und unmittelbar. Wenn aber Sachs die Beschreibung des antiken Epikers »nahezu völlig ohne subjektiven Gefühlston« findet, so ist das eine Feststellung, die nicht ohne Kritik bleiben darf. Nur der erste Augenschein gibt einer solchen Annahme Recht,

[1] Sie ist eine Abschwächung der primitiven Lust, obszöne Worte zu sagen.
[2] Siehe oben.

bei näherer Betrachtung erweist es sich jedoch, daß — ähnlich wie bei unseren einleitenden zwei Traumbeispielen — hinter der klaren Gradlinigkeit des Naturbildes alle dynamischen Kräfte des Unbewußten am Werke sind. Dieses nun an Tolstoi darzulegen ist unsere nächste Aufgabe.

Die Naturschilderungen in seinem Werke sind sehr zahlreich und decken durch abwechslungsvolle Originalität tiefe Bezüge zum Persönlichen des Dichters auf. In der Form der Darstellung sind sie ebenfalls von einer stark packenden Neuheit, die ihren Wert nicht minder erhöhen. Manche Erzählungen, wie »Im Schneesturm«, oder »Herr und Knecht« werden getragen von einer ungemein gesteigerten Empfänglichkeit angesichts der Naturereignisse, die mit der Scharfsichtigkeit eines Naturwesens und mit den verfeinerten Sinnen eines Kulturmenschen empfunden werden. Eine unerschöpfliche, fast grausame Freude an der sichtbaren und greifbaren Welt lebt in ihnen so stark, daß die Menschenschicksale daneben nichtig und schattenhaft werden. Mit Rücksicht auf den festgelegten Kreis dieser Untersuchungen wollen wir zwei Beispiele aus anderen Werken Tolstois heranziehen, die eine gewisse Abgerundheit zeigen und mit unserem Hauptthema, das eine bestimmte Traumform betrifft, in nähere Beziehung gebracht werden können.

Der kleine Roman »Die Kosaken« (geschrieben im Jahre 1852) enthält bereits ein wichtiges Motiv, das Tolstoi im Leben hinfort begleiten und mehr als ein halbes Jahrhundert später sein Ende mitbestimmen sollte: die Flucht aus der ihn unmittelbar umgebenden Welt. Sein Held, der junge Offizier Olenin — ein dichterisches Selbstporträt — entflieht der leichtsinnigen Petersburger Gesellschaft, um die Ruhe und Klarheit der Seele wiederzufinden. Er reist in den Kaukasus, zu »Menschen, denen gegenüber weder der Künstler, noch der Moralist Widerstand findet in seiner Seele«[1]. Wir dürfen also in den »objektiven« Szenen dieser Erzählung die Sehnsucht nach einer völligen inneren Umgestaltung, einer Wiedergeburt ahnen. Dieses Gefühl ist so stark im Dichter, daß ihm nicht die Charakteristik des Helden, sondern die einzelner Kosaken am besten gelingt. Auch ihr äußeres Leben trifft er meisterlich. »Nicht bloß die einzelnen Kosaken, die mit ein paar Strichen ihre ganz eigene Unerschöpflichkeit erhalten, auch die Schilderung von Gegenständen und äußeren Vorgängen bleibt schlechthin unübertrefflich: Hier zum ersten Male eigentlich werden wir den Zwang zur Nachgestaltung gewahr, die auch die leblosen Dinge in der Seele des geborenen Künstlers Tolstoi auslösen mußten, wenn sie in einer ganz gewissen, ihre jedesmalige Eigenart grell erhellenden Beleuchtung vor ihn hintreten[2].« Eine solche Szene ist die folgende. Lukaschka, ein prächtiger junger Kosak, hat sich zur nächtlichen Wacht mit den Kameraden zum Terekfluß,

[1] Siehe Karl Nötzel, Tolstois Meisterjahre. Einführung in das heutige Rußland. II. Teil. München 1918. S. 58.

[2] Nötzel, l. c, S. 63.

der die Kosakensiedlungen gegen jene der tatarischen Stämme im Kaukasus abgrenzt, begeben. Alle schlafen, nur er allein sitzt wach und horcht:

»Die Nacht war dunkel, warm und windstill. Nur auf der einen Seite des Himmelsgewölbes glänzten die Sterne; der andere, größere Teil des Himmels, nach dem Gebirge zu, war von einer einzigen, großen, dunklen Wolke bedeckt. Die schwarze Wolke, die mit dem Gebirge in eins zusammenfloß, zog ohne Wind langsam weiter und hob sich mit ihren gebogenen Rändern scharf von dem tiefen Sternenhimmel ab. Nur nach vorn war für den Kosaken der Terek und die Ferne sichtbar; im Rücken und an den Seiten umgab ihn eine Wand von Schilfrohr. Mitunter fing das Schilf, anscheinend ohne Ursache, an zu wogen und aneinander zu rascheln. Von unten sahen die schwankenden Fahnen des Schilfes gegen den hellen Rand des Himmels wie buschige Baumzweige aus. Unmittelbar vor seinen Füßen war das Ufer, an dem unten der Fluß rauschte. Weiterhin flimmerte die glänzende, sich fortschiebende braune Wassermasse einförmig um die Sandbänke und am Ufer. Noch weiter: und Wasser, Ufer und Gewölk, alles floß in undurchdringliches Dunkel zusammen. Auf der Oberfläche des Wassers streckten sich schwarze Schatten hin, welche das geübte Auge des Kosaken als Baumstämme erkannte, die das Wasser von oben her vorbeitrug. Nur zuweilen ließ ein Wetterleuchten, das sich im Wasser wie in einem schwarzen Spiegel reflektierte, den Umriß des gegenüberliegenden steilen Ufers erkennen. Die gleichmäßigen Geräusche der Nacht, das Rascheln des Schilfes, das Schnarchen der Kosaken, das Summen der Mücken und das Rieseln des Wassers, wurden nur selten durch einen fernen Schuß, durch das Glucksen eines hinabfallenden Stückchens Ufer, durch das Plätschern eines großen Fisches, durch das Knistern eines Tieres im wilden Walddickicht unterbrochen. Einmal flog eine Eule den Terek entlang; jedesmal beim zweiten Flügelschlage streifte sie mit einem Flügel an den andern. Gerade über den Köpfen der Kosaken wandte sie sich dem Walde zu, und als sie auf einen Baum zuflog, streifte sie nicht mehr einmal ums andere, sondern bei jedem Flügelschlage mit einem Flügel an den anderen; sie setzte sich dann auf eine alte Platane, konnte aber lange Zeit nicht zur Ruhe kommen. Bei einem jeden derartigen unerwarteten Geräusche strengte der wachehaltende Kosak sein Gehör aufs äußerste an, kniff die Augen zusammen und tastete sachte nach der Flinte[1].«

Wir haben an den untersuchten lyrischen Beispielen nachgewiesen, daß ihre Inhalte — hier das landschaftliche Motiv — Abkömmlinge des Unbewußten sind. Zu einem ähnlichen Ergebnis war Karl Weiß bei Betrachtung der formalen Eigenschaften der Lyrik gelangt, als er fand, »daß der Gleichklang (und der ihm immanente Rhythmus) in der Sprache, beziehungsweise in der dichterischen Darstellung im Grunde nichts anderes ist, als ein Mittel, die augenblickliche psychische Situation des Darstellenden von der Realität loszulösen und sie dem Lustprinzip unterzuordnen«[2]. Wie nun, sollte

[1] Tolstoi, Die Kosaken. Eine Erzählung aus dem Kaukasus. Aus dem Russischen von H. Röhl. Leipzig, Reclam. S. 44—45. (Diese Übertragung scheint mir naturwahrer als die in der bekannten Diederichsschen Jenaer Gesamtausgabe.)

[2] Karl Weiß, Von Reim und Refrain. Imago, II. Jahrg. 1913.

auch die Beschreibung der nächtlichen Flußszene bei Tolstoi die Objektivierung unbewußter Regungen enthalten, wo doch jeder Zug an ihr die Elemente des Realen aufweist, wie auch alles vor und nach ihr in die greifbarste Wirklichkeit eingebettet erscheint? Ich glaube, gerade diese restlos in die Darstellung einverleibte Realität, diese unendliche Harmonie des Nursichtbaren und Erscheinunggewordenen ist es, die wir in Wahrheit als unwirklich, ja als »halluzinatorisch« empfinden und den Traumgebilden analog betrachten müssen. Vergegenwärtigen wir uns nur, daß die Szene nicht an Ort und Stelle der Handlung, sondern als Erinnerung oder Phantasie in stiller Abgeschiedenheit einer Dichterstube entstanden ist[1]. An der Szene selbst ist nichts, was diese Annahme rechtfertigen könnte, solange wir unter dem Eindruck des Geschilderten stehen. Vielmehr, jede neue Einzelheit überträgt sich uns, als wären wir daran mitbeteiligt: wir sehen die Schatten der schwimmenden Baumstämme flußabwärts gleiten, hören das Glucksen der abbröckelnden Uferscholle und merken auf den sonderbaren Flug der Eule. Wie ungemein scharf spricht hier alles zu den Sinnen, was die Phantasie des Dichters sich vergegenwärtigt hat. Eine enorme Schaulust, die kaum ihresgleichen hat, lebt in dieser Bilderreihe[2], und ihre regressive Bedeutung wird uns dadurch klar, daß sie wie beim Traum den vollen Ersatz für die verhinderte motorische Abfuhr stellt. (Die Haltung des Kosaken Lukaschkas ist ja fast die eines Träumenden.)

Noch deutlicher mag dies eine Beschreibung aus der Erzählung »Familienglück« (1859) darlegen. Tolstoi behandelt hier das überaus schwierige Problem, wie eine junge Frau in ihrer Ehe den Weg von einer phantastischen Übertragungsliebe zur wahren Gattenliebe findet. »Augenscheinlich wollte Tolstoi, dessen angeborner epischer Sinn stets auf das Typische gerichtet war, und dessen instinktives Künstlertum ihn an die Möglichkeit glauben ließ, jedes sich regelmäßig wiederholende Begebnis im Menschenleben ein für alle Mal in einer in ihren Grundzügen feststehenden Nachgestaltung festzulegen, hier gleichsam das weibliche Gegenstück geben zu ‚Kindheit', ‚Knabenalter' und ‚Jugendzeit'[3].« (Tolstois frühverfaßte poetische Selbstbiographie.) Es ist nachts und zur Sommerzeit. Die Heldin befindet sich in gehobener Stimmung, eine überströmende Zärtlichkeit hat sie erfaßt. Der Freund war vor ihr hinaus auf den Balkon getreten und ruft sie und eine ältere Hausgenossin zu sich, den Anblick der schönen Nacht mitzugenießen:

»Wir gingen zu ihm, und in der Tat, es war eine Nacht, wie ich sie später niemals wieder gesehen habe. Der volle Mond stand hinter uns über dem Hause, so daß wir ihn nicht zu sehen vermochten; und der

[1] Diese Situation wird uns später bei Rembrandt nochmals beschäftigen.
[2] Die Schaulust Tolstois soll bei anderer Gelegenheit näher bezeichnet werden.
[3] Nötzel l. c.

halbe Schatten des Daches, der Säulen und der Marquise über der Terrasse lag auf dem sandbestreuten Gartenwege und dem Rasenplatze. Alles andere war hell erleuchtet und mit einem Tau bedeckt, dem das Mondlicht einen silbernen Glanz verlieh. Ein breiter, zu beiden Seiten mit Blumen eingefaßter Weg, auf dessen eine Seite der Schatten der Georginen und ihrer Stäbe fiel, eine wahre kalte Lichtstraße, auf welcher eckige Kieselsteine funkelten, verlor sich in nebliger Ferne. Hinter den Bäumen schaute das helle Dach des Gewächshauses hervor, und aus dem Hohlwege stieg ein Nebel auf, der hin- und herwallte und sich immer mehr verdichtete. Die schon ein wenig entlaubten Fliedersträuche waren bis auf den kleinsten Zweig vom Mondlicht erhellt. Die vom Tau benetzten Blumen waren alle deutlich zu unterscheiden. In den Alleen flossen Schatten und Licht so ineinander über, daß Wege und Bäume sich nicht mehr als solche, sondern als durchsichtige, schwankende, leicht zitternde Wölbungen ausnahmen. Rechts im Schatten des Hauses war alles schwarz, unbestimmt, ja sogar schreckhaft. Aber dafür erhob sich aus diesem Dunkel noch heller der phantastische Wipfel einer Silberpappel, die ganz eigentümlich nicht fern vom Hause in einer Art Strahlenbündel endete und in den fernen schimmernden dunkelblauen Himmel fortzufliegen schien[1].«

Es ist der gleiche Zauber wie bei der Flußszene, der uns beim Lesen dieses Nachtstückes umfängt: die wunderbare Klarheit der angeschauten Bilder, die handgreifliche Schönheit der Schilderung und die Höhe des Gefühls, das darin zum Ausdruck erhoben wird[2]. Schon die erste Impression, die in uns erweckt wurde, mag es uns sagen, daß hier nicht ein besonderer Affekt gestaltet ist (wie ähnlich in der »Stimmung« sind doch beide Szenen und viele andere noch bei Tolstoi), sondern irgend eine typische Regung, die uns nicht ganz fremd scheint und die wir nun als Trägerin dieses Naturbildes zu erkennen haben. Da wir in der »realistischen« Darstellungsart des Dichters jede brauchbare Handhabe zur analytischen Kritik vorfinden, ist es uns ohne weiteres möglich, auf den unbewußten Gehalt der angeführten Szene einzugehen. Ihr erster Charakterzug gibt sich in der Lustbetontheit kund, die in ihr offen zutage tritt und ihre eminent ästhetische Wirkung vor allem mitbegründet. Diese Lustbetontheit ist ganz an den Inhalt der Szene, d. i. an die Schilderung der Natur gebunden, worin sie auch allen Beispielen dieser Untersuchung, nämlich den Träumen und den lyrischen Stücken, gleichgestellt werden kann. Im Gegensatz zur Lyrik können wir jedoch hervorheben, daß von der Lustbetontheit nichts auf die äußere Form übergegangen ist, vielmehr diese mit dem Inhalt zur Gänze zusammenfällt. Hierin dürfte auch der epische Ausdruck dem lyrischen überhaupt überlegen sein. Versuchen wir aber

[1] Tolstoi, Familienglück. Übersetzung von W. Lange. Reclam-Ausgabe.

[2] Da bei mir so ziemlich alle Voraussetzungen fehlen, diese Gedankengänge auch auf die Musik, der ja ein »Naturgefühl« durchaus bekannt ist, zu beziehen, möchte ich nur auf die Ähnlichkeit dieser Szene mit einer anderen hinweisen. Es ist dies die berühmte Frühlingsszene Richard Wagners in der »Walküre« (»Winterstürme wichen dem Wonnemond . . .«).

den lustbetonten Charakter der Szene genauer noch ins Auge zu fassen. Ein junges Mädchen erzählt die Geschichte ihrer aufkeimenden Liebe. Ihre Wahl ist bereits getroffen und sie wartet auf den Augenblick, wo sich ihre Gefühle endlich rückhaltlos äußern dürfen. Erregungen von hoher Spannung, angenehme Erwartungen fluten durch ihr Herz. Noch aber zögert der Mann, das erste beglückende Wort auszusprechen, das ihrerseits zu tun die Sitte und das weibliche Schamgefühl verbieten. In solcher Stimmung, die eine unmittelbare äußere Abfuhr ihrer Gefühle nicht zuläßt, erfährt sie den genußreichen Anblick der Nacht, die mit einem Male ihr Wesen selbst auszudrücken scheint. Diesem schönen Bilde, ihrem eigenen Ebenmaße, schenkt sie ihre Seele. Deshalb erscheint ihr alles so überaus klar und wirklich, so bedeutungsvoll und köstlich. Im Rausch der Selbstgenügsamkeit, der sie umfängt, hat sie noch das Gefühl, geliebt zu sein; aber dieser Liebe ist sie für den Moment entrückt gerade durch die Höhe der Empfindungen, die sie beherrschen. Mit der flüchtigen Abkehr vom Manne hat sie auch alle jene Triebe zum Schweigen gebracht, die zu ihm führen und sie darf sich selbst gehören. Es ist, als ob dieses narzißtische Gefühl, das sie bislang niederzuhalten vermocht hat, wiedergekehrt sei, um zu bleiben, doch wenn wir es richtig ahnen, wird es wie ein Traum mit der nächsten Anforderung des realen Lebens verschwinden. Hierin ist aber der ästhetische Hauptwert der Szene zu ersehen: im mobilen Charakter des Narzißmus, der sich wie eine Atempause einschiebt zwischen zwei Wirklichkeiten, denen man mit dem vollen Einsatz seiner Persönlichkeit entsprechen muß[1].

Bei solcher Betrachtung ist dieses »homerische« Naturgefühl, dessen Hauptmerkmale in einer unmittelbaren Anschaulichkeit Ausdruck finden, durchaus als eine vollständig gelungene Projektion zu werten, die den Narzißmus eines Individuums restlos in sich faßt. Eine durch Libidostauung zur Unlust führende innere Triebregung ist auf solche Weise vollinhaltlich nach außen gewendet worden, so daß die auslösende Kraft als solche nun nicht mehr ins Bewußtsein des Beteiligten zu treten vermag. Für den Anhörer oder Betrachter jedoch behält die Szene die ursprüngliche Bedeutung bei, indem sie seinen Narzißmus anzieht. Eine ähnliche ästhetische Wirkung erzielt auch der Humor, auf dessen narzißtische Attraktionskraft Freud hingewiesen hat[2].

Es steht demnach außer Zweifel, daß das Naturgefühl unter gewissen Umständen ein adäquates Ausdrucksmittel für den Narzißmus einer Person sein kann. Wir haben zu Beginn dieser Untersuchung den Gedanken ausgesprochen, daß es sich dabei wahrscheinlich um einen Reaktionsmodus der einheitlichen oder gesunden

[1] Ich bin hier, ebenso wie in den früheren Beispielen, dem Versuch ausgewichen, einzelnes psychoanalytisch zu deuten, da nur der strukturelle Sinn der ganzen Szene zu erörtern war.

[2] Zur Einführung des Narzißmus. Kleine Schriften, IV. Teil, S. 96 u. 97.

Psyche handelt. Ehe wir unser abschließendes Beispiel aus dem Bereich der bildenden Kunst vorbringen, wollen wir dieser Frage in Kürze nähertreten. Zwar haben wir uns durchwegs nur mit einer speziellen Abart der Landschaftsempfindung befaßt, wovon wir unseres Erachtens die typischeste gewählt haben, doch läßt sich immerhin ohne voreiligen Schluß sagen, daß es sich da um ein einheitliches seelisches Gebilde handelt, das einen Vergleich mit anderen ähnlichen zuläßt. Hiebei kann sich dann ein besonderer Charakterzug des Naturgefühls, der bislang ohne Würdigung geblieben ist, wie von selbst ergeben. Es liegt nahe, eine Beziehung desselben zu einem anderen narzißtischen Charakterzug zu suchen, der aus der Psychopathologie bekannt ist, nämlich zum Größenwahn. Wo dieser in Erscheinung tritt, erweist er sich als eine Regression zum infantilen Narzißmus, und wird durch die »vollständige Zurückziehung der Libido von den Personen und Dingen der Außenwelt« hergestellt. Anders der Mechanismus des Naturgefühls, das wir auch als eine Reaktionsweise des Ich gegen die Ansprüche der Realität erkannt haben. Hier wird das bedrohte Gleichgewicht, ähnlich wie beim Traum, durch den projektiven Vorgang zurückerworben und der Narzißmus zuletzt als ein dem Ich gegenüberstehendes Gebilde erkannt. Es dürfte nicht ohne Bedeutung sein, daß beim paraphrenischen Erkrankungstyp, insbesondere bei der Paranoia, nicht die Ichlibido, sondern die Objektlibido der Projektion verfällt. Wir haben demnach im Naturgefühl ein Negativ des Größenwahns zu erkennen. Der Naturschwärmer ist ja jederzeit gerne bereit, die Kleinheit des eigenen Ich gegenüber der gewaltigen Größe der Natur einzusehen. Die tiefe ästhetische Wirkung, die jedem wahrempfundenen Naturgefühl innewohnt, beruht dann zu einem Teil auf diesem immanenten Gegensatz. Die Wichtigkeit dieser Feststellung macht es wünschenswert, das Problem bei Gelegenheit auch von der klinischen Seite anzugehen.

In der bildenden Kunst, der wir uns nun zuwenden, hat sich das Naturgefühl verhältnismäßig spät ein Bürgerrecht erworben — ein auffälliger Zug, den umfassend zu begründen eigentlich der Kunstgeschichte obliegt. Vielleicht läßt sich mit Hilfe des oben erwiesenen Gegensatzes sagen, daß die Malerei, die ja wie keine andere Kunst über alle notwendigen und gleichwertigen Ausdrucksmittel zur Gestaltung des Naturgefühls verfügt, in einer gewissen Entwicklungsphase die erforderliche Ellbogenfreiheit noch nicht besessen hat und erst nach Bewältigung mannigfacher Hemmungen[1] dazu gelangt ist, die psychischen Probleme des freien Einzelwesens — darunter sein Naturgefühl — auszudrücken. Geschichtlich ist dieser Zustand in der Reformation eingetreten. Die ersten großen Land-

[1] Die ersten Epochen der Malerei sind durch religiöse Vorstellungen bedingt, die, je mehr sie formell gelöst werden, zu einer gewissen Selbstbefreiung des Künstlers führen. Auf der nächstfolgenden Stufe scheint sich regelmäßig dann das Interesse für die Darstellung des Menschen — Porträt — zu behaupten.

schafter der neuzeitigen Kunst, wie auch der Kunst überhaupt, waren die Holländer. Mit ihrem bedeutendsten Vertreter Rembrandt wollen wir uns beschäftigen. Eine kurzgefaßte Einführung erweist sich hiebei vonnöten.

Der Versuch, den psychischen Gehalt einer bildlichen Darstellung aus dieser selbst möglichst einwandfrei und den wahren Sachverhalt aufdeckend zu postulieren, erscheint zunächst unverhältnismäßig schwieriger, als jener, der sich an literarischen Vorbildern betätigt[1]. In Wahrheit handelt es sich hier wie dort um die gleiche Methode und es ist bloß Sache der Konvention, das eine Unternehmen mit weniger Mißtrauen anzusehen, nur weil es sich dabei scheinbar um verwandte Qualitäten — Wortvorstellungen — handelt. Das gedichtete Wort und die durch ihn erweckte plastische Vorstellung sind aber grundverschieden andere, als die begrifflichen Werte des kritischen Denkens und in jedem Falle — ob Dichtung oder Bildwerk — ist eine Übersetzung in die Ausdrucksweise der wissenschaftlichen Forschung notwendig. Den analogen Vorgang haben wir ja auch beim Traum vor uns. Dieser ist ein Produkt des inneren Sehens, ein Bild also, wird uns aber in Worten mitgeteilt, die wir dann notgedrungen zum Ausgangspunkt der Analyse machen. Es soll unsere Aufgabe sein, den befremdenden Eindruck durch die Art der kritischen Einstellung und die vorsichtige Fürwahl des Beispiels auf das Mindestmaß zu beschränken. Im übrigen tritt ja die psychoanalytische Methode nicht voreingenommen an das Untersuchungsmaterial (hier das Kunstwerk) heran, sondern heißt jede Aushilfe von seiten der Geisteswissenschaften willkommen. In solch günstiger Lage befindet man sich bei Rembrandt. Hat die moderne Kunstwissenschaft einerseits gewaltige Fortschritte in der Erkenntnis der allgemeinen Prinzipien, die im Kunstschaffen herrschen, gemacht (die Wiener Schule unter Alois Riegl und vor allem Heinrich Wölfflin[2]), so ist sie anderseits gerade im Fall Rembrandt in der Lage, auf glänzende Ergebnisse hinzuweisen[3]. Die Psychoanalyse hat jeden Grund, diese Leistungen, die für sie ein weites Stück Vorarbeit bedeuten, vollauf zu würdigen, denn sie verbinden eine umfassende Materialkenntnis mit viel psychologischem Scharfsinn und intuitiver Erfassung unbewußter Seelenvorgänge im Künstler. In einer sehr fleißigen Spezialstudie weist der Wiener Kunsthistoriker Max Eisler[4] auf den Ursprung und die Eigenart des Naturgefühls bei Rembrandt wie folgt hin: »Man weiß, wie das Landschaftsgefühl, das sich an den Erlebnissen des Knaben

---

[1] Solche Versuche sind bereits von Abraham, Jones und Jung gemacht worden.

[2] Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915.

[3] Vor allem die Arbeiten von Bode, Hofstede de Groot, Friedländer, Veth, Valentiner und Voll.

[4] Rembrandt als Landschafter. München, Verlag F. Bruckmann. S. 254 u. 255.

im Müllerhaus[1], an den Wahrnehmungen des Jünglings in der Landstadt Leiden und ihrer Umgebung ruhig entfaltet und befriedigt hatte, innerhalb der Großstadt Amsterdam in die Enge getrieben wurde, wie es hier in Erregung geriet, und sein aufgerütteltes Verlangen erst an immer häufigeren Wanderungen und ihren zeichnerischen Niederschriften stillte, bis es in den Hymnen der Gemälde seine vollströmende künstlerische Befreiung fand, finden mußte.« . . . »Schon die äußeren Umstände deuten darauf, daß gerade die Landschaften die reine und ausschließliche Sprache der urhebenden Persönlichkeit führen mußten. Sie sind zur eigenen Erquickung und Erhebung entstanden, nicht für andere gedacht und nur wenig von ihnen beachtet.« Umfassende und starkbetonte Gefühlskomplexe drücken sich demnach in Rembrandts Landschaften aus, die fast ausschließlich — einzelne Zeichnungen ausgenommen — als Atelierwerke entstanden sind. Ihre Subjektivität ist so groß, daß man bei verwandten Skizzen, deren eine vor der Natur, die andere aus der Erinnerung gestaltet wurde, die eigentliche schöpferische Leistung der letzteren zuerkennen muß[2]. Es ist niemals das unmittelbare Vorbild, sondern ein rein innerer Vorgang, der hier den Ausschlag gibt. Die Konturen der Wirklichkeit sind bloß der Rahmen, den das schöpferische Gefühl des Künstlers mit einem bedeutenden Inhalt füllt. — Wir wollen der Einfachheit halber weder eine Malerei noch eine Handzeichnung Rembrandts als Beispiel heranziehen, sondern eine seiner bekanntesten Radierungen, deren Reproduktion leichtlich zu erreichen ist, die berühmte »Landschaft mit den drei Bäumen« zum Gegenstand der Analyse machen. Das kleine und merkwürdige Blatt besitzt eine weitere und engere Vorgeschichte, die zwar im sichtbaren Inhalt fehlt, jedoch den inneren Gehalt der Radierung mitbedingt, ja erst dort seinen stärksten, weil unbewußten Ausdruck findet. Der siebenunddreißigjährige Rembrandt hat es 1643 geschaffen. Damals stand er mit seiner vollentwickelten Eigenart, welche die früheren Anlehnungen längst abgestreift hatte, schon nahe der Grenze, wo ihm die menschliche Gemeinschaft nichts mehr bedeutete. Eine gewisse Manier, die den Anfänger und den selbstbewußten Meister der ersten Zeit kennzeichnete, war einer hochgestimmten Sorgfalt, die nichtsdestoweniger der reinen Eingebung voll gehorchte, gewichen. Etwa seit 1640 arbeitet Rembrandt nur nach eigenem Gutdünken, viel zu sehr mit persönlichen Dingen beschäftigt, hört er allmählich auf, andere zu lehren und jedes einzelne Werk, das er damals hervorbrachte, weist die engste Verschmelzung von Stoff und Form, malerischem Gedanken und Technik auf[3]. Auf der Höhe

[1] Der belgische Lyriker Emile Verhaeren meint das berühmte Rembrandtsche Halbdunkel auf reale Eindrücke des jungen Knaben in der hölzernen Mühle der Eltern zurückführen zu dürfen. (»Rembrandt«, Leipzig, Inselverlag.)

[2] Vgl. oben das Beispiel Tolstois.

[3] Richard Hamann, Rembrandts Radierungen. Berlin, Bruno Cassirer, 2 Aufl., S. 318.

der Produktivität merkt er vielleicht den ernsten Verfall seiner Vermögensverhältnisse nicht. Er wird einsam und liebt es, im Freien zu träumen. Dies ist die weitere Vorgeschichte, deren vielfache Stimmungen in der »Landschaft mit den drei Bäumen« mitschwingen. Sie allein jedoch könnte das dramatische Motiv, das hier zum Ausdruck kommt, nicht ganz erklären. »Der innerliche Aufschwung, der von diesem Blatte ausgeht«[1], hat einen tieferen Grund. Diesen hat Max Eisler[2] nachgewiesen und mit der Darstellung selbst in engste Beziehung gebracht. »Die Landschaft mit den drei Bäumen aus dem Jahre 1643 ist ein Ausnahmsakt, hervorgerufen durch ein Ausnahmsgefühl, die Erschütterung durch den Tod Saskias[3]. Mitten auf dem Wege zu den objektiven Stimmungen der Natur wird der Radierer unterbrochen, reißt dieses eine Mal den Stoff menschlich ganz an sich und gibt in ihm das Spiegelbild der eigenen, einsamen, schwer durchwühlten Seele. Nur ein großer Raum, größer als irgend einer, den er bisher darstellend aufgenommen, kann diese Empfindung fassen, das Licht darin muß im Kampf stehen, Schatten ihre mächtigen Flügel breiten. Schon ehe er an die Arbeit ging, waren so dem Werke diesmal mit der Grundstimmung auch die Masse und die Gesamterscheinung gegeben. Und ebenso war es schon beschlossen, daß die dunkel entflammte Phantasie ein Bauwerk vollbringen mußte.«

»Aber das in der Natur verankerte Temperament muß dann doch mit ihr den näheren Schritt der Arbeit nehmen. Ehe Nadel und Stichel und mit ihnen die oberen Wolkenballen, die schweren Regenstriche und das Gewebe des linken Himmelgrundes hinzutraten, bot sich auf der Platte das dekorative Bild der schrägen, hellen und dunklen Flächenteilung, daß dann die Nadel natürlich und raumhaft fördert, indem sie den durchaus wahren und wahrgenommenen Fernblick und die Hütte zwischen den Bäumen ausführt und abtönt. Dann bringt jene Nacharbeit dem Blatt und dem Raume die Kraft des Baues und schürzt den dramatischen Knoten. Sie vermehrt das Dunkle. Sie schafft der Schattenmasse des Baumhügels das Gegengewicht des Regenschauers, sie schließt den Griff um die Lichtfläche und bringt den Kontrast zur Spannung. Sie legt eine erste Bildebene fest und treibt von ihrem dunklen Rahmen aus der Helle vor sich her zur Tiefe, sie erleichtert unten die Dämmerung und füllt die Luft darüber mit dichterem Gespinst. So gewinnt alles seinen höheren, ausdrucksvolleren Grad. Das abziehende Gewitter, die Laubkronen, die sich nun wieder heben und dehnen, die abgeschiedene Welt am Weiher mit ihren im Schatten und Halblicht verweilenden Menschen, die ruhsam und tätig forttreibende in der weithin gelagerten, besonnten Ebene, schon das nimmt teil an der größeren Stimmung und ihrer einfachen Ordnung. Jene aber braucht reichere Mittel, um ihrer Bewegung Herr zu werden. Zum ersten Male muß alles Werk-

[1] Hamann, l. c., S. 238.
[2] l. c., S. 152–154.
[3] Saskia van Ulenburch, Rembrandts erste Frau.

zeug, müssen Ätzung, Kaltnadel und Grabstichel, aber auch jede Form, Malerisches, Natürliches und Bauhaftes, heran. Eines löst das andere heftig ab, aber zuletzt greift doch alles geschlossen ineinander und erzeugt die elementare Wirkung des einzigartigen Blattes.«

Wir haben diese vortreffliche kunstpsychologische Analyse ohne Kürzung wiedergegeben, weil sie fast alles deutlich benennt und einen Zusatz von wenigen Sätzen nur braucht, um der vorliegenden Untersuchung zu genügen. Die Höhe des narzißtischen Gefühls in der »Landschaft mit den drei Bäumen« ist durch den Schmerz und die Trauer um das verlorene heißgeliebte Weib bedingt, denen es sich gewachsen zeigt. Auf dem Umweg des Narzißmus wird das bedrohte seelische Gleichgewicht hergestellt. Es spricht vieles dafür, daß wir es hier mit einem typischen Akt der künstlerischen Psyche zu tun haben. Man erinnere sich nur des berühmten Goetheschen Gedichtes »Selige Sehnsucht«, das der Tradition nach in der Todesnacht seiner Frau Christiane entstanden sein soll. Es ist merkwürdig, daß manche Leser darin nur die Gefühlskälte des Dichters sehen wollen, andere werten es als höchstes Kunstprodukt. Hofmannsthal spricht im Anschluß daran von »Landschaften der Seele«[1], die jeden Anblick der Wirklichkeit an Größe und Eindrucksfülle überragen. Solche Phantasieprodukte, die ein unbewußtes, intuitives Seelenleben spiegeln, haben etwas Zwangsartiges an sich; die realen Formen, unter welchen sie erscheinen, sind bloß Maske, gleichsam Rationalisierungen, wodurch sie hervortreten dürfen. Die »Erleichterung«, welche der Künstler im Schöpfungsakt empfindet, macht sie dem Wunschgebilde des Traumes verwandt. Wenn wir einzelne Elemente des Rembrandtschen Blattes – die perspektivische Ferne des Raumes, den Regenschauer am Rande, die greifbare Nähe der aufragenden Bäume, die an Gefühlsverdoppelungen mahnen – als symbolische Quantitäten auffassen, wird sich uns der unbewußte Gehalt noch klarer erschließen. Wir brechen hier ab, da mit dem Gesagten das vorgezeichnete Ziel erreicht wurde[2].

Wir haben so oft und von verschiedenen Seiten her die weitgehende Verwandtschaft dieser künstlerischen Naturdarstellungen mit den eingangs analysierten Landschaftsträumen dargelegt, daß es nun längst an der Zeit ist, uns auch die Unterschiede zwischen beiden klar zu machen. Ist der psychische Mechanismus, welcher das Naturgefühl wachruft, hier wie dort tatsächlich derselbe? Selbst wenn wir es zugeben, daß die halluzinatorische Wunscherfüllung, womit der Prozeß der Traumbildung abschließt, mit dem unbewußten schöpferischen Akt in Beziehung gebracht werden kann, bleibt die sichere Tatsache bestehen, daß der ganze Vorgang dort von innen, hier von

[1] Prosaschriften. I. Band. Gespräch über Gedichte. Berlin 1907, S. Fischer.

[2] Unter den modernen Landschaftern bietet der Franzose Camille Corot das geeignetste Beispiel zum Vergleich. Auch seine Werke sind absolute Phantasieprodukte, die aus unbewußten Quellen schöpfen. Wir wollen uns jedoch mit dem Hinweis begnügen.

außen ins Werk gesetzt wurde. Als Resultat ergab sich, wie gesagt, im ersten Fall durch die Traumregression ein halluziniertes Bild, im zweiten Fall eine täuschende Realität. Die psychologische Bedeutung dieses Gegensatzes können wir selbst durch das präziseste Abtasten der uns zu Gebote stehenden Inhalte nicht ausschöpfen; sie hängt innigst mit den Funktionen der verschiedenen Bewußtseinsarten zusammen. Da ein Ergebnis in erster Reihe für die letzteren und nicht für das Wesen des Naturgefühls von Interesse wäre, wollen wir das Problem dieser Untersuchung damit nicht komplizieren. Hingegen möchten wir in bezug auf die »Landschaftsträume« als eines Ausdrucksmittels für den Narzißmus bemerken, daß sie diese Klasse nicht ganz allein vertreten. Auch die sogenannten »Flugträume« zählen hieher, deren reine Beispiele einen aufschlußreichen Vergleich mit den »Landschaftsträumen« zulassen. Bei beiden handelt es sich um die unmittelbare und restlose Übersetzung eines unbewußten Gefühlsinhaltes und in der Regel führt nur ein spärliches, tatsächliches Erinnerungsmaterial zu ihrer Auflösung. Ihre Wichtigkeit bekunden sie durch die Situation, in welcher sie auftreten, nicht durch ihren Sinn, der dem Analytiker geläufiger als bei anderen Traumarten ist. Schließlich behaupten diese »narzißtischen« Träume ihre besondere Stellung gerade durch ihre Symbolik, die eines aktuellen oder selbsterlebten Vorbildes nicht immer bedarf, um verwendet zu werden. Dies führt zu den bereits erwähnten zwei Eigenschaften zurück.

Es ist im vorstehenden versucht worden, das Naturgefühl als einen Befriedigungsersatz für die Rückkehr zum verdrängten Narzißmus zu erkennen. Ein mit Unlust (höherer Libidostauung) verbundener Vorgang wird auf solche Weise zu einem der Lustreihe gewandelt. Der Mechanismus besteht in der einfachen Vertauschung von »außen« und »innen«: die Realität als Gesamterscheinung, eine solche ist ja die »Natur«, wird an Stelle eines drängenden, oft unerbittlichen Triebanspruches gesetzt. Was von innen her beschwerlich war, ist nach außen projiziert worden[1]. Wenn wir bedenken, daß in einer früheren Entwicklungsphase gerade das »Äußere« mit Unlust empfunden wurde — und erst später durch die Introjektion eine vorläufige Bewältigung erfahren hat —, so bedeutet dieses zur Lust erhobene psychische Gebilde, eben das Naturgefühl, einen komplizierten Fortschritt. Eine vollständige psychologische Lösung dieser Frage wäre geeignet auch auf die Genese der ästethischen Gefühle Licht zu werfen.

[1] Freud, Metapsychologische Ergänzungen zur Traumlehre. Kleine Schriften, IV. Band, S. 352 u. 353.

Die Nausikaaepisode in der Odyssee.

Von Dr. ALFRED WINTERSTEIN.

»Immer zerreißet den Kranz des Homer und zählet die Väter
Des vollendeten ewigen Werks!
Hat es doch eine Mutter nur und die Züge der Mutter,
Deine unsterblichen Züge, Natur!« Schiller.

I.

Allen Lesern der Odyssee unvergeßlich, nimmt die Nausikaa-episode einen Ehrenplatz im reichen Bildersaale homerischer Poesie ein. »Die einzige jungfräuliche Gestalt Homers« (R. M. Meyer), in Gegensatz gestellt zu dem vielerfahrenen Dulder und Abenteurer, einsam zurückbleibend nach der Abreise des geheimnisvollen Fremdlings, mußte seit jeher auch die Phantasie des nachschaffenden Dichters[1] beschäftigen; Sophokles und Goethe sind hier vor allen zu nennen.

Eine eigene zauberische, man möchte sagen, morgendliche Stimmung umspielt den sechsten Gesang der Odyssee; »es ist, als ob hier ein Wunder der Liebe geschehen sollte« (Fries). Nichts dergleichen geschieht: wenn sich Nausikaa vor der Stadt von Odysseus trennt, bricht die Episode ab; erst am Ende des siebenten Gesanges erscheint eine kurze Abschiedsszene als Fortsetzung.

Dem aufmerksamen Leser wird nicht nur der Umstand auffällig dünken, daß Nausikaa im sechsten Gesang eine unverhältnismäßig große Rolle spielt, um dann fast spurlos zu verschwinden, er wird auch an manchem anderen Widerspruch Anstoß nehmen. Kritiker haben daraus die Folgerung abgeleitet, daß die Nausikaa-episode ein Vorsatzstück zu dem Phäakenabenteuer des Odysseus bildet, das aus einem poetischen Bruchstück unsicherer Herkunft entstanden ist; der frühere, urprüngliche Zusammenhang muß ein anderer gewesen sein als in der Odyssee. Ohne Rücksicht auf die psychologische Motivierung haben dann einige Forscher, von einer vorgefaßten Meinung über die sittlichen Anschauungen einer primitiven

[1] Einer der ältesten melischen Dichter, Alkman, behandelt die Begegnung des Odysseus und der Nausikaa in einem umfangreichen Gedicht, aus dem noch mehrere Fragmente erhalten sind. In komödienhafter Weise haben den Stoff bearbeitet: Philyllios in den *Πλύντριαι ἢ Ναυσικάα*, Eubulos in der *Ναυσικάα* und vielleicht Alexis im *Ὀδυσσεὺς ἀπονιζόμενος*. Von Ovids Jugendfreund Tuticanus stammt ein episches Odyll: Phaeacis. Über Nausikaatragödien siehe den Schluß meiner Untersuchung.

und einer kultivierteren Epoche beherrscht, die Entscheidung herbeizuführen versucht, welche Bestandteile alter Odysseuspoesie, älteren Einlagen anderen Ursprungs und erweiternden Zusätzen des Dichter-Bearbeiters zuzuweisen sind. Unsere anders gerichtete Arbeitsmethode wird hingegen bestrebt sein, für das mehrfach zusammengesetzte Problem der Nausikaaepisode eine einheitliche Lösung auf Grund einer psychologischen Betrachtung zu finden.

O. Rank hat in einer grundlegenden Arbeit über den »Mythus von der Geburt des Helden« (Leipzig und Wien, 1909) nachgewiesen, daß ein großer Komplex von Sagen sich trotz der mannigfachsten Verschiedenheiten im einzelnen auf das Schema einer uralten, unter allen Kulturvölkern weitverbreiteten mythischen Erzählung zurückführen läßt, die die wunderbare Geburt und das ruhmvolle Leben des Helden schildert. Diese Durchschnittssage hat etwa folgende Gestalt (Rank, Mythus, S. 61):

»Der Held ist das Kind vornehmster Eltern, meist ein Königssohn.

Seiner Entstehung gehen Schwierigkeiten voraus wie Enthaltsamkeit oder lange Unfruchtbarkeit oder heimlicher Verkehr der Eltern infolge äußerer Verbote oder Hindernisse. Während der Schwangerschaft oder schon früher erfolgt eine vor seiner Geburt warnende Verkündigung (Traum, Orakel), die meist dem Vater Gefahr droht.

Infolgedessen wird das neugeborene Kind, meist auf Veranlassung des Vaters oder der ihn vertretenden Person, zur Tötung oder Aussetzung bestimmt; in der Regel wird es in einem Kästchen dem Wasser übergeben.

Es wird dann von Tieren oder geringen Leuten (Hirten) gerettet und von einem weiblichen Tiere oder einem geringen Weibe gesäugt.

Herangewachsen, findet es auf einem sehr wechselvollen Wege die vornehmen Eltern wieder, rächt sich am Vater einerseits, wird anerkannt anderseits und gelangt zu Größe und Ruhm.«

Auf den ersten Blick wird dem Leser eine Zusammenstellung dieses Sagenschemas mit dem Phäakenabenteuer des vielwandernden, vielgewandten Odysseus ziemlich ungereimt erscheinen[1], wir glauben

[1] Die Kenntnis des angelsächsisch-dänischen Skeafmythus, der die Grundzüge der Lohengrinsage enthält, ist von einigen Forschern schon dem Tacitus zugeschrieben worden, da dieser im dritten Kapitel der Germania beiläufig die Bemerkung fallen läßt, daß manche behaupten, Ulysses sei auf seiner langen Irrfahrt auch den Rhein aufwärts gekommen und hätte dort Asciburgium gegründet (Rank, op. cit. S. 157). Der Kopenhagner Schulrektor Jonas Ramus hat in seinem tractat. hist. geogr. quo Ulyssem et Outinum unum eundemque esse ostenditur. Hauniae, 1716, mit vorstehender Überlieferung die nordische Mythe von Odins Einwanderung aus dem Urland der Asen nach dem germanischen Norden und seiner Erneuung der alten Asenburg, Asgard, in Verbindung gebracht. Ebenso soll der Held des Volksbuches vom Schwanritter, Helias, der Rheinschiffer, ursprünglich Ulysses sein, der sogar die Totenwelt heimsuchte, von Göttern geschützt, weit umher schiffte, Städte und Reiche gründete wie, laut späterer Sage bei Solinus, das von ihm benannte Lissabon, Ulixibona. Dort in der Westwelt ist auch bei Homer die elysische Flur, die Inseln der Seligen bei Hesiod: und so hat nordische Phantasie das elysische Eiland in der noch Insel (L'isle, Lille, lat. insulae) genannten Heimat des Schwanenritters zwischen der Schelde und Lys gefunden: in derselben Gegend war

aber trotzdem, erkennen zu können, wie hier durch alle Verschiebungen und Verschleierungen, die im Gesamtzusammenhange des Epos vorgenommen werden mußten, der alte mythische Kern durchblickt. Diesem Nachweis sollen die nachstehenden Erörtungen gewidmet sein.

Odysseus hat den Riesen Polyphem, den Sohn des Poseidon geblendet, deshalb versucht der Gott in seinem Zorn, die Landung des Odysseus bei den Phäaken zu verhindern. Er zertrümmert das Floß, auf dem Odysseus die Fahrt von Ogygia, der Insel der Kalypso, angetreten hat, im Angesicht des Gestades der Phäaken, doch wird dem Odysseus knapp vorher in Gestalt der Meeresgöttin Leukothea Rettung. (Od. V, 333 u. ff.):

»Aber die Tochter des Kadmos, die lieblich wandelnde Ino,
Leukothea, voreinst ein redender Mensch, aber jetzo
Unter den Göttern verehrt der salzigen Fläche, die sah ihn;
Und es jammerte sie Odysseus' Leiden und Irrsal.
Da entflog sie dem Rande der See und glich einer Möwe,
Setzte sich ihm zuseiten aufs Floß und sagte die Worte:
Sage, du Armer, warum der Stranderschütterer Poseidon
Dir so fürchterlich zürnt und säete alle dies Übel?
Aber getrost, er bringt dich nicht um, wie sehr er auch wütet.
Jetzt aber höre mein Wort — du scheinst mir klug und besonnen:
Reiße die Kleider vom Leib; das Floß überlasse den Winden;
Denke der Heimat, Freund, und schwimme mit rüstigen Armen
Gegen das Land der Phäaken; denn dort entgehst du dem Schicksal.
Nimm dies göttliche Tuch, den Schleier, bind ihn dir feste
Unter die Brust, so droht dir umsonst das grause Verderben.
Wenn du jedoch hernach das Land mit Händen ergriffest,
Lös ihn ab und wirf ihn zurück in die dunklen Gewässer,
Weit übers Ufer hinaus, und wende dich selber von dannen.«

Als eine mächtige Woge das Floß auseinanderreißt, schwingt sich Odysseus auf einen Balken hinauf, »schrittlings als gelt' es ein Reiten«[1], reißt sich die Kleider vom Leib und springt ins Meer. Dort treibt er zwei Tage und zwei Nächte umher, bis sich am dritten Tage der Wind legt. Odysseus gelangt, die Brandung

aber schon längst die im atlantischen Meer versunkene hesperische Insel Atlantis entdeckt worden.

Inwieweit die Insel der Phäaken als Insel der Seligen, als Unterwelt aufgefaßt wurde, wird weiter unten erörtert werden. Nach Hagen (Die Schwanensage, Abh. der Berliner Akad. d. Wiss. 1845, S. 513—577) ließe sich die Vergleichung des Ulysses mit Helias noch dadurch fortführen, daß jener im Schiffe schlafend allein wieder zur Heimat kommt, die ihm ganz fremd erscheint, während die angelsächsisch-friesische Sage von Sceaf, Odins Ahnherrn, den Knaben im Schifflein schlafend und gerüstet auf der skandinavischen Insel anlangen und dort König werden läßt. Diese Schiffssage soll wieder an den im schwimmenden Ei ruhenden Eros der griechischen Kosmogonie erinnern.

[1] Vergleiche, was Gilgamesch vor der Landung bei Xisuthros »an der Mündung der Ströme« an gleicher Stelle der Sage tut (P. Jensen, Das Gilgameschepos in der Weltliteratur, Straßburg 1906, I., S. 33).

meidend, an die Mündung eines Flußes und von dort ans Ufer der Phäakeninsel. Zu Tode ermattet, kriecht er unter zwei dichtverwachsene Ölbäume, bereitet sich ein Lager aus trockenen Blättern, in denen er wie ein »Funke, von der Asche behütet«, liegt, und schläft, bis ihn Mädchenstimmen wecken.

Unterdessen hat Nausikaa den Traum gehabt, in dem Athene in Gestalt ihrer liebsten Gespielin sie mit dem Hinweis auf ihre bevorstehende Hochzeit mahnt, Männer- und Weibergewänder bei den Spülplätzen am Fluß zu reinigen. Gewaltig über den Traum staunend, erbittet sich die Königstochter einen Wagen von ihrem Vater, verschweigt ihm aber den Grund der beschleunigten Wäsche. Nachdem Nausikaa in Gemeinschaft mit den anderen Mädchen ihre Arbeit verrichtet und gebadet und geschmaust hat, treten alle zum Ballspiel an. Nausikaa will den Ball einem der Mädchen zuwerfen, verfehlt jedoch ihr Ziel; er fällt ins Wasser. Die Mädchen schreien auf; Odysseus erwacht, richtet sich auf und tritt »wie ein Leu des Gebirgs« hervor, mit einem starken, belaubten Zweig seine Blöße deckend.

Also ging der Held, in den Kreis schönlockiger Jungfrauen
Sich zu mischen, so nackend er war; ihn spornte die Not an.
Furchtbar erschien er den Mädchen, vom Schlamm des Meeres besudelt;
Hierhin und dorthin entflohn sie und bargen sich hinter die Hügel.
Nur Nausikaa blieb. Ihr hatte Pallas Athene
Mut in die Seele gehaucht und die Furcht den Gliedern entnommen.

(Od. VI, 135 u. ff.)

Es folgt nun Rede und Gegenrede zwischen dem schutzflehenden Odysseus und Nausikaa. Nachdem dieser gebadet und die ihm übergebenen Gewänder angetan hat, verjüngt und verschönt ihn Athene, so daß Nausikaa im Gespräch mit ihren Gespielinnen dem Wunsche Ausdruck gibt, ihn zum Gemahl zu haben. Beim Aufbruch ersucht sie Odysseus, vor Eintritt in die Stadt zurückzubleiben; denn sie fürchtet, von den Einheimischen verdächtigt zu werden, wenn sie mit dem Fremdling, den sie bald einem Schiffbrüchigen, bald einem Gotte vergleicht, erblickt würde. Odysseus verweilt ihrer Weisung gemäß bei dem Quell außerhalb der Stadt, während Nausikaa im Wagen, von den Mädchen zu Fuß gefolgt, zum väterlichen Palaste zurückkehrt.

Inzwischen hat sich Odysseus nach einem kurzen Gebet im Hain der Athene wieder auf den Weg gemacht. Die Göttin tritt ihm in Gestalt eines wasserholenden Mädchens entgegen, das sich erbötig macht, ihm das gesuchte Haus zu weisen. In einen Nebel gehüllt, der ihn jedem fremden Blick unsichtbar macht, gelangt Odysseus in den Palast des Alkinoos. Nachdem er beim Königspaar Aufnahme gefunden hat, fragt ihn Arete, die Königin, wer er sei und woher er komme. Er antwortet ausweichend und gibt nur

von seiner zwanzigtägigen Fahrt[1] von Ogygia nach Scheria, der Phäakeninsel, Rechenschaft. Alkinoos schilt seine abwesende Tochter, daß sie nicht Odysseus zugleich mit den Mädchen in die Wohnung geleitet habe, Odysseus nimmt alle Schuld auf sich. Der König, von der edeln Gesinnung des Fremden gerührt, trägt ihm gleich seine Tochter an; nichtsdestoweniger verspricht er ihm, ihn morgen nachts als Schlafenden in einem Schiff in die Heimat führen zu lassen. Der Aufenthalt des Odysseus, der sich tatsächlich noch bis zum Abend des übernächsten Tages ausdehnt, vergeht mit allerlei Festlichkeiten, die dem Gaste zu Ehren veranstaltet werden: Der Sänger Demodokos singt von den Taten der Helden vor Troja, bei den Wettspielen erringt Odysseus, von Euryalos höhnisch zum Kampf herausgefordert, den Sieg im Diskoswerfen, der Rhapsode trägt das Lied von Aphroditens und Ares' verstohlener Lust vor, der Königssohn Laodamas und Halios werden als Ballspieler und Tänzer bewundert. Für die Abfahrt werden dem Odysseus Geschenke bereitet, ein Bad wird vor dem Gelage gerüstet, da tritt dem Helden Nausikaa noch einmal in einer merkwürdig einsilbigen Abschiedsszene[2] entgegen.

Von da an wird ihrer mit keinem Worte mehr Erwähnung getan.

Demodokos ergreift beim Mahl wiederum die Leier und erzählt die Mär vom hölzernen Pferd, Odysseus wird vom König, der seine innere Bewegung merkt, neuerlich aufgefordert, seinen Namen zu nennen. Er gibt sich endlich zu erkennen, seine Abenteuer halten die Hörer bis in die späte Nacht wach. Der folgende Tag wird eigentlich nur verzettelt, Odysseus wendet das Haupt nach den schönen Worten des Dichters »gar oft zu des Helios blendender Leuchte, wünschend, sie tauche hinab; sein Herz verlangte zur Heimat« (Od. XIII, 28). Als er sich abends mit seinen Geschenken eingeschifft hat, die Ruderer sich abfahrtsbereit rückwärtsbeugen, »fiel ihm auch wirklich ein Schlaf, unlösbar, über die Lider, ohn' Erwachen und süß, dem Tod am nächsten vergleichlich«. (Od. XIII, 79.) Schlafend landet Odysseus in seiner Heimat, die ihm fremd erscheint,

[1] Nach zwanzig Jahren gelangt Odysseus in seine Heimat zurück!

[2] »Aber Nausikaa stund, die Jungfrau, schön wie der Himmel,
Neben dem Pfosten der Tür, die gegen die Halle sich auftat,
Und ersahe bewundernden Augs den großen Odysseus.
Und sie begann und sprach alsbald die geflügelten Worte:
Nimm meinen Gruß nach Haus, o Gast, auf daß du auch dorten
Meiner gedenkst, denn sieh, ich half dir gleich zu Beginne.
Da erwiderte ihr der bewanderte, kluge Odysseus:
O Nausikaa, Sproß von Alkinoos' heiligem Herzen,
Möge mir Heres Gemahl, der donnernde Zeus, es verleihen,
Daß ich nach Hause gelang' und schaue den Tag meiner Heimkehr!
Und du heißest mir fürder daheim der Himmlischen eine,
Alle die Tage, denn du, o Jungfrau, wahrtest mein Leben!«
(Od. VIII, 457 u. ff.)

und auch hier hat er, indem er sich nicht zu erkennen geben darf, einen siegreichen Kampf mit den unerwünschten Freiern der Penelope zu bestehen.

II.

Ich folge einem Fingerzeig von Carl Fries (»Das Zagmukfest auf Scheria« in den »Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft«, 1910, 2 4), wenn ich in Nausikaa die Mutter des Helden zu erkennen und so den Schlüssel zum Verständnis des Phäakenabenteuers in Händen zu halten glaube. In astralmythologischen Anschauungen befangen, hat dieser Forscher allerdings knapp vor der psychoanalytischen Deutung haltgemacht.

Der Mythus von der Geburt des Helden hat in den zwei Untersuchungen O. Ranks (»Der Mythus von der Geburt des Helden«, Leipzig und Wien 1909; »Die Lohengrinsage«, ebenda, 1911) eine so gründliche und überzeugende Behandlung erfahren, daß ich mir wohl versagen kann, für jede meiner Behauptungen das ganze Beweismaterial neuerlich anzuführen; auch bei C. G. Jung (»Wandlungen und Symbole der Libido« im Jahrb. f. psychoanalyt. u. psychopath. Forschung, IV. Bd., 1. Hälfte, Leipzig und Wien 1912) findet man manches Hiehergehörige.

Die Psychoanalyse hat uns gelehrt, in den Gesetzen dichterischer Phantasiebildung die nämlichen Kräfte wirksam zu sehen, die in unseren nächtlichen Träumen, in der Neurose und in den Tagesphantasien der Gesunden und Kranken tätig sind. Namentlich die letztgenannten zeigen eine enge Verwandtschaft mit den Schöpfungen der Dichter. Aus der Kenntnis einer allgemeingültigen Symbolsprache werden wir demnach vorerst im Schiffbruch des Odysseus eine symbolische Darstellung der Geburt des Helden erblicken dürfen[1].

»Eine intensive Beschäftigung mit den Träumen gesunder und gemütskranker Menschen hat gestattet, gewisse typische, das heißt bei allen Menschen immer mit der gleichen geheimen Bedeutung wiederkehrende Traumgruppen aufzustellen. Eine derselben umfaßt

[1] In diesen Zusammenhang reiht sich ein weiteres Detail gut ein: der Schlamm und Schaum, der den nackten Odysseus besudelt und ihn den Mägden der Nausikaa so furchtbar erscheinen läßt (Od. VI, 137), erinnert an den von den eigenen Fäkalien herrührenden Schmutz, der das neugeborene Kind bedeckt. Vergleiche die Schilderung des von mir weiter unten behandelten typischen Nacktheitstraumes durch den Maler Römer in Gottfried Kellers »Grünem Heinrich«: »Wenn Sie einst getrennt von Ihrer Heimat und von Ihrer Mutter und allem, was Ihnen lieb ist, in der Fremde umherschweifen, und Sie haben viel gesehen und viel erfahren, haben Kummer und Sorge, sind wohl gar elend und verlassen: so wird es Ihnen des Nachts unfehlbar träumen, daß Sie sich Ihrer Heimat nähern; Sie sehen sie leuchten in den schönsten Farben, holde, feine und liebe Gestalten treten Ihnen entgegen; da entdecken Sie plötzlich, daß Sie zerfetzt, nackt und kotbedeckt einhergehen; eine namenlose Scham und Angst faßt Sie, Sie suchen sich zu bedecken, zu verbergen und erwachen in Schweiß gebadet. Dies ist, solang es Menschen gibt, der Traum des kummervollen, umhergeworfenen Mannes, und so hat Homer jene Lage (des Odysseus vor Nausikaa) aus dem tiefsten und ewigen Leben der Menschheit herausgenommen.«

die sogenannten »Geburtsträume« (Freud, Traumdeutung, S. 199), deren Studium uns ermöglicht hat, den verborgenen Sinn auch des Aussetzungsmythus zu ergründen. Aus der Verwendung der gleichen typischen Symbole läßt sich mit Sicherheit schließen, daß die Aussetzung des neugebornen Helden im Kästchen und Wasser, nichts als einen symbolischen Ausdruck der Geburt darstellt. Die Kinder kommen bekanntlich nicht nur in dem keineswegs so ungereimten Storchglauben, sondern auch in Wirklichkeit aus dem Wasser dem Fruchtwasser nämlich, und das so wohlverschlossene und den kleinen Helden schützende Kästchen ist nichts als eine bildliche Darstellung des Fruchtbehälters, des Mutterleibs. Das Herausziehen aus dem Wasser aber, das im Aussetzungsmythus — wie mitunter auch im Traume — aus gewissen in der Mythenschöpfung begründeten Tendenzen als ein Hineinstürzen dargestellt wird, symbolisiert direkt den Geburtsvorgang.« »Völlig im Sinne dieser unbewußten Symbolik scheint es auch gedacht, wenn der römische Dichter Lukrez die Geburt mit einem Schiffbruch vergleicht, wobei das neugeborne Kind nackt und bloß ans Ufer einer unbekannten Insel geworfen wird: Siehe das Knäblein, wie ein durch die Wut der Wellen an das Ufer geworfener Schiffer liegt es da, das arme Kind! Nackt, auf der Erde, aller Lebenshilfe bedürftig, wenn es zuerst die Natur aus dem Schoße der Mutter mit Schmerzen losgerissen hat. Mit kläglichem Gewimmer erfüllt es seinen Geburtsort. Und das wohl mit Recht, dem so viele Übel noch im Leben bevorstehen. (Lukrez, de natura rerum, V, 222—227)[1].«

Das Flutabenteuer des Odysseus läßt zwar ein Kästchen vermissen, aber dies erklärt sich auf natürliche Weise aus der durch den Gesamtzusammenhang bedingten intellektuellen Überarbeitung des Dichters nach Regeln der Logik und Glaubwürdigkeit, auch dürfen wir als eine Art Bestätigung für die Richtigkeit unserer Auffassung einen weiteren Zug des Epos ansehen, der durch ein anderes, jedoch nicht minder verbreitetes Symbol den nämlichen Vorgang ausdrückt: des Odysseus langer Schlaf im Bereich der ihn umschlingenden Ölbäume und sein Hervortreten, als ihn Mädchenstimmen wecken. Der mit trockenen Blättern zugedeckte todmüde Held wird mit dem Keim eines Feuers, mit einem glimmenden Brande verglichen, den Asche ringsum einhüllt.

Eine derartige Wiederholung des nämlichen Motivs (der Geburt) innerhalb eines Mythus ist eine häufig beobachtete Erscheinung. Dem Kästchen entspricht in manchen Mythen die auch den Mutterleib deutlich symbolisierende Höhle oder der eben erwähnte hohle Baum, der regelmäßig auch »als Wohnsitz der ungebornen Seelen gedacht wird« (Mannhardt, German. Mythen, S. 255). Osiris ruht auf den Zweigen des Baumes, von ihnen wie im Mutterleib umwachsen,

[1] Rank, Lohengrinsage, S. 19 ff., vgl. auch Rank, Mythus, S. 69 ff. und Jung, Wandlungen, S. 253, 261.

der Dionysosmythus der Griechen läßt diesen Gott (Δενδρίτης) aus einem hohlen Baum kommen, das Heddernheimer Relief stellt den Sonnengott Mithras dar, wie er mit halbem Leibe aus dem Wipfel eines Baumes hervorragt, »der junge Sonnengott der indischen Mythologie ruht schlafend in einer Lotosblume und erregt allgemeines Erstaunen, wenn er jugendlichschnell den hüllenden wunderbaren Baum verläßt und plötzlich unter die Menge tritt« (Fries). Im Schwanenmärchen erlöst die Heldin, in einem hohlen Baume sitzend, die verwandelten Brüder, in Indonesien kommt das erste Menschenpaar aus dem Bambus, in Polynesien aus dem Seegras, in Neu-Holland wird der erste Mensch aus Baumknoten herausgeholt. Nach Schurtz (Urgeschichte der Kultur, S. 578) leiten die chinesischen Könige in Yautscho ihr Geschlecht von einem Kinde ab, das in einem hohlen Bambusrohr ans Ufer schwamm (Verknüpfung der zwei Geburtssymbole). Weitere Beispiele bei Rank, Jung, Fries und Frobenius (Das Zeitalter des Sonnengottes, I. Bd. Berlin 1904).

Wenn wir nun in Nausikaa die Mutter des Helden erblicken, die diesem nach dessen eigenen Worten das Leben rettet[1], so stützen wir uns vor allem auf die grundlegenden Ausführungen Freuds über die »symbolische Bedeutung der Rettungsphantasie«[2], in denen es unter anderem heißt:

»Das Retten kann seine Bedeutung variieren, je nachdem es von einer Frau oder von einem Mann phantasiert wird. Es kann ebensowohl bedeuten: ein Kind machen = zur Geburt bringen (für den Mann), wie: selbst ein Kind gebären (für die Frau). Insbesondere in der Zusammensetzung mit dem Wasser lassen sich diese verschiedenen Bedeutungen des Rettens in Träumen und Phantasien deutlich erkennen. Wenn ein Mann im Traume eine Frau aus dem Wasser rettet, so heißt das: er macht sie zur Mutter, was nach den vorstehenden Erörterungen gleichsinnig ist dem Inhalt: er macht sie zu seiner Mutter. Wenn eine Frau einen andern (ein Kind) aus dem Wasser rettet, so bekennt sie sich damit wie die Königstochter in der Mosessage als seine Mutter, die ihn geboren hat.«

Im Lichte der neugewonnenen Anschauungen werden wir der Ino-Leukothea (»voreinst ein redender Mensch, aber jetzo unter den Göttern verehrt der salzigen Fläche«)[3], die sich, einer Möwe gleichend, zu Odysseus aufs Floß setzt und ihm den rettenden Schleier übergibt, eine tiefere Bedeutung zusprechen müssen: sie ist die aus dem typischen Heldenmythus bekannte Mutter in Gestalt des hilfreichen Tieres, die das Kind vor dem Zorn des Vaters (Poseidon)[4] bewahrt.

---

[1] Od. VIII, 468.
[2] Jahrb. II, S. 397 ff.
[3] Od. V, 334.
[4] Poseidon ist der Großvater des Alkinoos, vgl. Od. VII, 56 u. ff. Nach einer rhodischen Umbildung der Sage galt Leukothea als die verwandelte Halia, eine Schwester der Telchinen, die dem Poseidon eine Tochter und sechs Söhne gebar (Roscher, S. 2011). Die Göttin wurde auch mit Aphrodite identifiziert

Wir haben also hier neuerlich eine Doublette nachgewiesen. In diesem Zusammenhang wird die Blendung des Polyphem als Kastration (des Vaters) aufzufassen sein. Über die Blendung als symbolischen Ersatz der Entmannung siehe die Arbeiten von Ferenczi (Imago 1912, Bd. I, S. 281 f.), Rank (Jahrg. 1, Heft 2 der intern. Zeitschr. f. ärztl. Psychoan.), Eder (ebd.) u. a.

Leukothea weist den Odysseus an, sich die Kleider vom Leibe zu reißen und den göttlichen Schleier *unter die Brust* zu binden; dann drohe ihm umsonst das grausame Verderben. Sobald er aber gelandet ist, soll er den Schleier in die Gewässer zurückwerfen und *sich selber abwenden.*

Versuchen wir eine psychoanalytische Erklärung dieser Szene an der Hand der Ergebnisse, zu denen O. Rank in seiner Abhandlung über »die Nacktheit in Sage und Dichtung« (Imago 1913, II. Jahrg., Heft 3 u. 4) gekommen ist. Wir werden sehen, daß diese Episode mit einigen andern später erörterten aufs innigste zusammenhängt.

Nach Rank verdanken die Gestaltungen des Nacktheitsmotiv in Dichtung und Sage ihre Triebkraft der kindlichen Entblößungs- und Schaulust, allgemeiner gesagt, seiner Sexualneugierde, die sich insbesondere auf den verbotenen Anblick der elterlichen Sexualfunktionen und -organe (vornehmlich der Mutter) bezieht. Dabei finden die Regungen, die eine Befriedigung der verbotenen Gelüste anstreben, in gleicher Weise ihren Ausdruck wie die hemmenden, verdrängenden Strebungen des kulturell eingestellten Ich, wenn auch bald die eine, bald die andere Regung im Phantasieprodukt vorherrscht.

Die Befriedigungsphantasie der Schaulust finden wir objektiviert in dem unsichtbar machenden Wunschring, der anderseits in der Strafphantasie den Aufenthalt des verborgenen Lauschers verrät, dessen Augen in anderen Überlieferungen für den Anblick des Verbotenen geblendet werden. Diesem subjektiven Moment der Blendung entspricht die denselben Effekt bewirkende objektive Unsichtbarkeit, nicht der eigenen Person, wie in der Befriedigungsphantasie, sondern der angeblickten Person, die durch ihr Verschwinden dem Anblick des Lüsternen ebenso entzogen wird wie durch dessen eigene Blendung.

Wir vermuten bereits, daß das schon der alten indischen Überlieferung bekannte Motiv des unsichtbar machenden Schleiers in unserer Episode eine nicht restlos geglückte Umbildung erfahren hat,

(ebd.). Nach einer anderen Sage springt Ino mit ihrem Kinde Palaimon-Melikertes ins Meer (symbolischer Geburtsvorgang). Pausanias (3., 24, 3) erzählt nachstehende, in der Stadt Brasiai an der lakonischen Küste heimische Legende: Die Einwohner berichten, daß Semele nach der Geburt des Dionysos von Kadmos mit ihrem Kinde in eine längliche Lade, eine λάρναξ gelegt und ins Meer ausgesetzt wurde; die Wellen trieben sie an diesen Teil der Küste, Semele starb und bald darauf erschien Ino, um das Kind zu pflegen.

die uns den ursprünglichen Zusammenhang herzustellen gestattet. Es ist nämlich auffällig, daß Leukothea die Wirksamkeit des Zauberschleiers an die Bedingung knüpft, daß Odysseus sich seiner Kleider entledigt. Sonst würde er wohl trotz göttlichen Schutzes untergehen? Dieser dem göttlichen Wesen widersprechende Zug ragt wie ein unverstandener Rest in die Umarbeitung des Dichters herein; die rationalisierende Erklärung, daß Odysseus andernfalls bei der ersten Begegnung mit Nausikaa nicht nackt wäre, befriedigt nicht völlig. Wir meinen also, daß ursprünglich das Verbot des Anblicks der ihrer Kleider entblößten Frau dem Sohne galt und daß seine Bestrafung im Verschwinden des Liebesobjektes mit Hilfe des Schleiers objektiviert wurde. Das Gebot, sich abzuwenden, fügt sich dem von uns gefundenen Sinn, ebenso wie die Tierverwandlung ein in der Sagenbildung häufig vorkommendes Mittel zur Symbolisierung des den Schaulustigen abstoßenden weiblichen Genitales (Schlange, Drache, Fisch, Vogel etc.) darstellt.

In der Übergabe des Zauberschleiers an den Mann dürfen wir vielleicht die (psychologisch ursprünglichere) Verwertung des Unsichtbarkeitsmotivs im Dienste der männlichen Schaulust selbst erblicken. »Der Mann ist hier im Besitz eines dem weiblichen Schleier, Hemd oder Mantel entsprechenden Zaubermittels, mit dessen Hilfe er sich unsichtbar machen und alles, wonach ihn gelüstet, schauen kann, wie er es einst als Kind so heiß gewünscht hatte.« Möglicherweise spielt bei dem Zwecke des Schleiers, Odysseus an das Gestade der Phäakeninsel zu tragen, auch die Insel (= Mutterleibsphantasie) eine Rolle; auf das Typische dieser Phantasie hat zuerst Riklin (Jahrb., Bd. II, S. 246 ff.) hingewiesen.

Wenden wir uns wieder der weiblichen Hauptgestalt unserer Untersuchung zu, die sich in ihrer alten Bedeutung als Mutter offenbart, so werden wir zunächst, eingedenk der Gesetze der Entstellung und Umarbeitung, die die individuelle Phantasietätigkeit beherrschen, keinen Anstoß daran nehmen, daß Nausikaa als Jungfrau geschildert wird, indes uns Odysseus als Mann in der Blüte der Jahre entgegentritt. Zeitweise muß er freilich älter aussehen, da er bei verschiedenen Gelegenheiten mit »Fremdling, Vater« angeredet wird.

Die Verjüngung der Mutter, ihre Umwandlung in eine Jungfrau dient zur Verdeckung des Inzestes. Rank sagt darüber: »Es ist begreiflich, daß der Sohn den Kontrast zwischen seiner zunehmenden Reifung und Geschlechtstüchtigkeit und den abnehmenden Reizen und Geschlechtsfähigkeiten der Mutter peinlich empfindet und diese Disharmonie in der Phantasie einerseits durch Annäherung seiner Reife an die des Vaters (Identifizierung), anderseits aber noch lieber durch Verjüngung der Mutter[1], durch Festhalten an den Reizen, mit denen

[1] Durch diese Altersverschiebung ergibt sich sekundär ein Paar Vater-Tochter. Die Deutung, die in dem Verhalten des Odysseus zu Nausikaa eine erotische Beziehung zwischen Vater und Tochter erkennen will, trifft aber nicht den ursprünglichen Sinn.

sie seinerzeit dem Kinde geschmückt schien, auszugleichen sucht.« In der jungen Tochter dürfen wir eine durch Abspaltung der anmutigen, begehrenswerten und der Liebe des Sohnes zugänglichen Seite der Mutter geschaffene selbständige Gestalt sehen[1].

Der sechste Gesang der Odyssee, der die erste Begegnung des Odysseus mit Nausikaa schildert, wird durch einen Traum der Königstochter eingeleitet, der an die für die Mythen von der Geburt des Helden typischen prophetischen Träume erinnert.

Fries[2] will Übereinstimmungen zwischen Nausikaas Traum und Ausfahrt mit der Jugendgeschichte des Buddha aufweisen. »Wie die Mutter großer Helden oder Heiligen wird die Jungfrau im Traume heimgesucht. Von ihrer nahe bevorstehenden Vermählung ist die Rede; man entsinnt sich ähnlicher Heimsuchungen, in denen den Jungfrauen oder Frauen ein großer, berühmter Sohn angekündigt wird. Odysseus wird eigentlich draußen vor der Stadt geboren, Nausikaa ist eigentlich seine Mutter. Dann wird manches natürlicher, was man nun einmal als selbstverständlich hinnimmt, ohne die darin enthaltenen Seltsamkeiten zu beachten. Seltsam ist doch die Motivierung für die Ausfahrt, die Vermählung stehe bevor. War denn die Reinlichkeit und Ordnung im Hause des Alkinoos so wenig geregelt, daß es erst eines Apparates von Theophanien und Traumbildern bedurfte, um dem abzuhelfen? . . . Wäre es die Gattin des Königs, die zu einer ungewöhnlichen Fahrt von ihrem Gemahl Urlaub erbittet, wie z. B. in der Buddhageschichte, so wäre kein Anstoß vorhanden. Seltsam aber mutet es, wie gesagt, an, daß Nausikaa so viele Verstellungskünste und schamhafte Bitten für notwendig erachtet, um die Wäsche des Hauses zu besorgen. Ist es denn das erstemal, daß das geschieht? Bedarf es zu diesem Zweck so vielfacher Motivierung? Ist das nicht ein selbstverständlicher Teil der Hauswirtschaft? Die Fahrt zum Lumbînîhain, wo der Buddha geboren werden soll, und ähnliche Fälle erklären sich ungezwungen. Die Szene der Nausikaaepisode umspielt eine eigene, zarte Erotik, die geradezu etwas geheim Verheißungsvolles enthält; es ist, als ob hier eine hohe Vermählung geschehen sollte, etwa mit einem Gott, oder die Geburt eines Götterkindes. Eine freudige, erwartungsvolle Erregung wie bei Krischnas oder Apollons Geburt u. a. erfüllt diesen Teil der Erzählung; die Göttin spricht verheißungsvoll von Vermählung, Nausikaa gerät in freudige Erregung und beschleunigt die Fahrt, verschämt deutet sie dem Vater ihre Absicht an, er errät ihre geheimen Liebesgedanken: was aber ist der Erfolg? Nichts von allem, ein Fremdling wird gefunden und heimgebracht, sonst nichts.«

[1] Bezeichnenderweise heißt Nausikaa in Goethes gleichnamigem Fragment im Text Arete — wie die Mutter der homerischen Nausikaa. Im sechsten Gesang der Odyssee, V, 115, wird Nausikaa Königin genannt. Die Königin Arete war wiederum die Nichte ihres Gatten (Od. VII, 65, 66).

[2] Op. cit. S. 317 ff.

Auch Mülder[1], der mit Recht vermutet, daß Nausikaa in der älteren Vorlage eine viel bedeutendere Rolle gespielt habe, erblickt in der Traumerzählung einen Widerspruch zwischen Vers 27, der von der bevorstehenden Hochzeit[2] redet, und Vers 34, der nur einen allgemeinen Hinweis auf die vielen Freier der Nausikaa enthält, und glaubt, die Umbiegung des ursprünglichen Motivs mit der Notwendigkeit begründen zu müssen, Raum für die zwischen Odysseus und der Königstochter spielende Erotik und das Heiratsangebot des Alkinoos zu schaffen.

Anknüpfend an den von Freud in der »Traumdeutung« <3. Aufl., S. 175 ff.> untersuchten typischen »Verlegenheitstraum der Nacktheit« <in dem der entblößte Träumer entfliehen oder sich verbergen will und dabei der eigentümlichen Hemmung unterliegt, daß er nicht von der Stelle kann und sich unvermögend fühlt, die peinliche Situation zu verändern, deren er sich aufs tiefste schämt, während die zahlreichen fremden Traumpersonen, die meist Zeugen seiner Entblößung sind, nicht den geringsten Anstoß daran nehmen>, stellt Rank in seiner früher genannten Abhandlung die Behauptung auf, daß die in der »Traumdeutung« erwähnte Nausikaasage die eigentümliche Hemmung objektiviere, der der Betroffene unterliegt, wenn auch in einer durch die Forderungen des Sagengefüges entstellten Form. Hier ist es die schöne Nausikaa, die beim Anblick des nackten Odysseus sich nicht von der Stelle zu rühren vermag, während die zur Situation gehörige Empfindung der Scham auf die sonst teilnahmslose Zuschauermenge, hier die Gespielinnen, übertragen ist[3]. Freud hat diese Nacktheitsträume als Exhibitionsträume aufgeklärt, als Reproduktion von Kinderszenen, die in eine Zeit zurückgehen, wo sich der Mensch seiner Nacktheit noch nicht zu schämen pflegt, und hat die auffallende Kontrastierung der eigenen intensiven Scham zur Menge fremder teilnahmsloser Zuschauer als Verdrängungsausdruck der ursprünglichen Lustempfindung verständlich gemacht, mit der man die Entblößung einer *einzelnen wohlvertrauten Person* bot. Ich meine nun, daß die von Rank vorgenommene psychoanalytische Durchleuchtung der Nausikaaepisode eine willkommene Bestätigung und Ergänzung durch unsere Identifizierung der Nausikaa mit der Mutter des Helden erhält. Odysseus befriedigt zuerst seinen Nacktheitswunsch; die später einsetzende Verdrängung drückt sich in den an die Mädchen gerichteten Worten aus: »Doch bad' ich mich nicht in eurer Gesellschaft; denn

---

[1] D. *Mülder*: Die Phäakendichtung der Odyssee, Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum usw., IX. Jahrg., Leipzig 1906.

[2] »Die Warnung vor Saumseligkeit, das Antreiben zur Eile, überhaupt die ganze Motivierung läßt nur die eine Auffassung zu, daß die Hochzeit unmittelbar nahe ist, daß also bereits der Bräutigam, der Tag der Hochzeit usw. bereits bestellt ist. Diese Eile liegt nicht bloß im Antrieb, sie liegt auch in der Ausführung, die in der Frühe des nächsten Morgens beginnt«. <S. 31, 32.>

[3] Vgl. die oben angeführten Verse <Od. VI, 137 u. ff.>.

ich schäme mich nackt vor den zierlich gescheitelten Mägden« (Od. VI, 221, 222).

Ich muß mir versagen, die vielen überzeugenden Details aus Ranks Untersuchungen einzeln anzuführen, begnüge mich, einige charakteristische hervorzuheben. »Die in den wirklichen Verhältnissen durchaus nicht gerechtfertigte Begründung der Traummahnung durch das Motiv der bevorstehenden Hochzeit verrät sich ohne weiteres als die dem Traumleben eigentümliche Wunscherfüllungstendenz, welche dem Mädchen die Erfüllung ihres sehnsüchtigsten Wunsches als unmittelbar bevorstehend vortäuscht . . . Aus der unbewußten Unterfütterung des Traumes (Entblößungsgelüste) würde sich erst die Scheu erklären, die das Mädchen davon abhält, gerade dieses Detail des Traumes, die Begründung der Wäsche mit der bevorstehenden Hochzeit, dem Vater mitzuteilen, wie anderseits das bald darauf in Gesellschaft ihrer Mädchen genommene Bad (V. 96) den Entblößungswunsch teilweise befriedigt . . . Ist also die Empfindung der Nacktheit und das Gefühl der Scham dem Odysseus als dem Helden der Erzählung zugeschrieben, so verstehen wir die Sensation der Hemmung bei der von seinem Anblick festgebannten Nausikaa als Ergänzung jenes Details der Brautnachtsphantasie[1], das sich in ihrem Traume nicht in Form der eigentlich ersehnten Entblößung durchzusetzen vermochte. Sie träumt also nicht direkt vom Nacktheitswunsch, der ihr erst mit der Erscheinung des Odysseus bewußt wird, sondern infolge der intensiven Verdrängung zur Scham von seinem Gegensatz, von einer Menge prächtiger und kostbarer Kleider, die zur möglichst weitgehenden Verhüllung der Nacktheit dienen.«

Bevor wir an der Hand der Rankschen Arbeit die aus der Schaulust entspringenden Motive der Unsichtbarkeit und Entblößung bei zwei weiteren Episoden[2] betrachten (die Leukotheaepisode scheint Rank entgangen zu sein), verlohnt es sich, kurz unsere Aufmerksamkeit dem Ballspiel zuzuwenden, das das Erwachen des Odysseus und sein Zusammentreffen mit Nausikaa herbeiführt.

»Also warf die Herrin den Ball gen eine der Mägde
Und verfehlte die Magd. Er fiel in den reißenden Strudel.
Weithin scholl das Geschrei: da erwachte der große Odysseus.«
(Od. VI, 115 u. ff.)

---

[1] Rank deutet zum Beweis für deren Bestehen auf den Umstand hin, daß Nausikaa sich den schönen Mann sogleich zum Gemahl wünscht:

»Würde mir doch ein Gemahl von solcher Bildung bescheret,
Unter den Fürsten des Volks, und gefiel es ihm selber zu bleiben!« (245.)

Ein Wunsch, den auch ihr Vater, »der alles merkte«, dem Fremdling gegenüber wiederholt (V, 311 ff.).

[2] Das wiederholte Vorkommen des Motivs der Schaulust in der Odyssee (die Polyphemsage gehört nach Rank auch hierher) ist für den blinden Homer bezeichnend.

Für Fries stellt sich die ganze Ballspielszene als ein Motiv der Astrallegende dar, was in einem gewissen Sinn zweifellos richtig ist. Er schreibt darüber: »Der Fehlwurf des Balles durfte vielleicht nicht ausbleiben, das scheinbare Mittel zum Zweck ist vielleicht, wie oft in der Geschichte der Mythen, ursprünglich Selbstzweck. Es war schon von Sagen die Rede, in denen das Ballspiel eine große Rolle spielt und in denen der Ball einmal in die Tiefe stürzt, statt sein Ziel zu treffen, wie hier. Es zeigte sich, daß damit wahrscheinlich das Verschwinden der Sonne beziehungsweise des Mondes gemeint ist. Dies Hinabstürzen wird man dem Untergang der Himmelslichter vergleichen.«

Wir werden uns bei der Erklärung, daß der Ball bloß die Sonne vorstellt, nicht beruhigen, sondern einer tiefer schürfenden psychologischen Betrachtung einräumen müssen, daß der Sonnenball hier ein Symbol des (väterlichen) Phallus[1] (unter Umständen auch des weiblichen Genitales) ist. Die sexuelle Beziehung des Balles erhellt aus nachfolgenden bei Fries erwähnten Beispielen:

In gewissen Gegenden Norddeutschlands ziehen die Burschen und Mädchen zwei Sonntage vor Ostern zum Hause neuvermählter Paare und spielen dort Ball[2]. Eine Mansfeldische Sage erzählt: Zur Zeit der Tag- und Nachtgleiche saß ein Mann am Wege, um zu ruhen. Da sah er auf einmal vor sich einen schönen Garten mit einem Schloß. Eine grüngekleidete Jungfrau erschien und verschwand im Schloß. Dann standen neun Kegel da. Sechs Herren erschienen und warfen mit Kugeln nach den Kegeln. Eine Stunde währte das Spiel, dann verschwand alles[3]. In dem dänischen Lied von Jung Svendal wird erzählt, daß der Held Ballspielen wollte. Aber der Ball flog in den Jungfrauensaal, er sucht ihn und ihm wird die Aufgabe gestellt, eine Jungfrau zu erlösen[4]. Das Märchen vom Froschkönig[5] gehört auch hieher. Besonders bemerkenswert sind die Sagen vom mißlungenen Ballwurf, der zur Erlösung eines Unglücklichen, Verzauberten führt. In der griechischen Mythologie wird erzählt, daß die drei Graien mit ihrem gemeinsamen Auge Fangball spielen. Die

---

[1] Analysen von Neurotikern und Geisteskranken, die durch Tatsachen der Völkerpsychologie bestätigt werden, haben nämlich die bisexuelle Symbolik der Sonne, die nicht bloß den Vater (beziehungsweise dessen überwachendes Auge oder seinen Glanz), sondern auch die Mutter darstellt, unzweideutig erwiesen. Wenn wir aber die Identität von Auge und Sonne anerkennen, so kann nach Abraham (Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust, Jahrb. 1914) auch der Sonne die gleiche phallische Bedeutung wie dem Auge des Vaters zugeschrieben werden. Reiches, namentlich aus Traumanalysen stammendes Beweismaterial (vgl. die Arbeiten von Rank, Jones, Bleuler, Eder u. a.) läßt mit Gewißheit erkennen, daß das Auge bald männliche, bald weibliche Genitalbedeutung haben kann.

[2] Kuhn und Schwarz, Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche, S. 372 Mannhardt, Baumkultus, 471 ff., 488 ff.

[3] Größler, Sagen aus Mansfeld, S. 52.

[4] Wislicenus, Symbolik von Sonne und Tag, S. 31 f. Zürich 1867.

[5] Grimm, Märchen 1.

Graien erinnern an die in den Sagen sehr verbreiteten Wesen, die nur ein Auge besitzen, das sich mitten auf der Stirn befindet (Polyphem)[1]. Wenn wir uns der oben aufgestellten Gleichung: Auge = Sonne = Genitale erinnern, werden wir verstehen, wieso die Naturmythologen zu ihrer solaren Deutung derartiger mythologischer Gestalten kamen. Aeschylus (Prometh. v. 791 ff.) gibt eine Schilderung der Phorkiden (= Graien), die er als *κυκνόμορφοι*, von Schwanengestalt bezeichnet. Die Schwanenjungfrauen werden weiter unten mit den Phäaken zusammengestellt.

Ein mittelamerikanischer Mythus mag die Reihe der Beispiele beschließen. Auf dem Ballspielplatz läßt der Sonnengott Uitzlopochtli ein Loch für das Hindurchgehen des Balles anlegen, das Loch wird zum Brunnen, auch ringsum breitet sich Wasser aus, in dem allerlei Gewächse, darunter Zypressen, gedeihen. Diese Befehle erteilt der Gott unsichtbar, d. h. vor dem Sonnenaufgang. Darauf erscheint er, opfert seine Schwester, den Mond, an dem Loche des Ballspielplatzes und reißt auch den Sternen das Herz heraus. Sich umsehend, durchbohrt er dann das Wasser der Morgenröte und bringt es zum Ablaufen. Waitz (Anthrop. d. Naturvölker, I, 464, Anm.) erwähnt, daß der nämliche Gott Uitzlopochtli von einem Weibe geboren wurde, das einen vom Himmel herabfliegenden Federball in ihrem Busen aufnahm.

Nach Preuß[2] hat das Ballspiel[3] den Zauberzweck, Erfolg, Glück und Gesundheit herbeizuführen. Es handelt sich wohl um Glück – in der Liebe.

Das dem Ballspiel folgende Auftauchen des Odysseus, das wir oben als Geburt gedeutet haben, läßt ohnehin im Sturz des Balles neben der oberflächlicheren, astralen Bedeutung ein Symbol des Sexualaktes vermuten.

Gegenüber dem Umstande, daß Nausikaa vor dem nackten Manne, der sich selber scheut, vor den Mädchen zu baden, keinerlei Empfindung der Scham zeigt, muß das Bedenken der Jungfrau auffällig scheinen, sich vor anderen Leuten in Begleitung des Odysseus sehen zu lassen, mit ihm zu »gehen« (vgl. »marcher avec quelqu'un«; Inzestscheu?). Wir werden auch hier – trotz der durch logische und psychische Gründe gebotenen Entstellung – an die von Freud nachgewiesene Pubertätsphantasie des Sohnes erinnert, der gegen die Mutter den Vorwurf der Untreue (mit dem Vater) erhebt. Der brünstig erflehte Gott wird nämlich in einen Gegensatz zu den Jungen, die sie mißachtet, gebracht[4].

[1] »Das« Auge ersetzt ein Organ, das nur in der Einzahl vorhanden ist (Abraham, op. cit. S. 38).

[2] Zeitschr. d. Ges. f. Erdkde, S. 364 ff. Berlin 1905, Globus LXXXVII, S. 136 ff.

[3] Wie eine endopsychische Wahrnehmung des inzestuösen Charakters des Ballspieles erscheint es, wenn Makk. 2, 4, 14 das Ballspiel als eines der heidnischen Greuel verurteilt, mit denen man Israel verderben will.

[4] Od. VI, 280 u. ff.

Bevor Odysseus die Phäakenstadt betritt, verhüllt ihn der Nebel der Athene allen Blicken. Kurz darauf begegnet ihm die Göttin in Gestalt eines wasserholenden Mädchens. Man fragt sich zunächst: Warum das? denn erstens ist es Abend, wenn der Fremdling in die Stadt kommt, und zweitens bedarf es wahrhaftig keiner göttlichen Führerin, um dem Odysseus das Haus des Alkinoos, das nach Nausikaas eigenen Worten leicht kenntlich ist, zu zeigen; jedes beliebige junge Mädchen würde für diese Aufgabe genügen.

Rank hat auch hier Licht in die Frage gebracht, indem er auf die positive Betätigung der Schaulust mittels der eigenen Unsichtbarkeit hinwies. Athene, die dem Helden in allen schwierigen Lagen schützend zur Seite steht, hat ja zweifellos hervorragend mütterlichen[1] Charakter. In dem Geborgensein, das dem Kind unbehindertes Beschauen des weiblichen Genitales gestattet und gleichzeitig Sicherheit vor allen Belästigungen durch die Außenwelt gewährt, schaffen sich sowohl der Inzestwunsch wie die Mutterleibsphantasie Erfüllung. In der Absicht, Odysseus vor Fragen[2] der Phäaken zu bewahren, klingt das typische »Frageverbot« an.

Odysseus wird bei Alkinoos aufs gastfreundlichste aufgenommen, der König verspricht ihm baldiges Geleit in die Heimat, eine prächtige Lade mit Geschenken wird ihm überreicht, Wettspiele werden dem Fremdling zu Ehren veranstaltet, Alkinoos trägt dem unbekannten Mann — sonderbar genug — seine eigene Tochter an: aber noch immer bleibt die Frage, »wer er sei, woher?« unbeantwortet; erst nachdem Demodokos zur Leier gegriffen und das Lied von Aphroditens und Ares' verbotener Lust und die Mär vom hölzernen Pferd gesungen hat, legt Odysseus von sich und seinen Abenteuern Rechenschaft ab.

Nun hat Rank in seiner Untersuchung über die »Lohengrinsage« als Grund des Frageverbotes die Ermöglichung der Mutterehe angegeben; soll der Sohn die Mutter heiraten können, so ist natürlich die erste Bedingung, daß der Inzest unbewußt vollzogen werde[3]. Voraussetzung für die Durchführung ist aber auch die unerkannte Beseitigung des rivalisierenden Vaters; beide Gegenstücke sind in der Oedipussage psychologisch folgerichtig ineinander gearbeitet.

Die Odyssee scheint zunächst keines der beiden Motive zu enthalten; wenn wir jedoch auf die manchmal geradezu raffinierte Art der Dichtung Bedacht nehmen, so wie der Traum psychologisch Bedeutsames durch unwesentliche Details und Verschiebung auf Nebenepisoden, die keinen manifesten Zusammenhang mit der

[1] Auch nach Jensen, auf dessen Werk wir weiter unten zurückkommen, ist ein Zusammenhang zwischen der Wasserträgerin und der Mutter des Helden wahrscheinlich.

[2] »Daß ihn keiner im adligen Volk der stolzen Phäaken
Fänd und fragte ihn aus und kränkte mit Spotten sein Herze.«
(Od. VII, 16, 17.)

[3] Ebenda S. 98.

Haupthandlung zeigen, zu maskieren, dürfen wir vielleicht die gesuchten Motive in dem Wettkampf des Euryalos mit dem Odysseus und in der Demodokoseinlage, die die Liebe des Ares und der Aphrodite besingt, wieder erkennen. Odysseus, bei dem die Doppelrolle als Sohn und eigener Vater auch äußerlich abwechselnd zum Ausdruck gelangt — er wird bald an Schönheit mit einem Gotte verglichen, bald mit »Fremdling, Vater« angeredet — wird bei den Wettkämpfen, die unter der Leitung des Laodamas, des Sohnes des Königs, dem Gastfreund zu Ehren stattfinden, von Euryalos mit spottenden Worten gereizt und zur Teilnahme herausgefordert.

Vorerst ein Wort über den Agonvorsteher. Es ist der nämliche Laodamas, den Alkinoos nach Eintritt des Odysseus in den Königssaal auf eine Bemerkung des Echeneos hin aufstehen heißt — worin Mülder[1] einen Zug des Bearbeiters erblicken will, der die Absicht hatte, Laodamas, der in dem benutzten Gedichtbruchstück bei den Spielen eine so selbständige Stelle innehat, in ein Verhältnis der Unterordnung zu Alkinoos zu bringen, aber so, daß er doch geeignet blieb, den König in einem besonderen Fall zu vertreten.

Laodamas, der dem Odysseus den Platz einräumt und den im Agon zu bekämpfen Odysseus sich weigert[2], gehört — nicht unähnlich dem Laertes im »Hamlet« — in die Reihe der Vaterfiguren, wie Alkinoos[3] (der mächtige, gütige Vater), Euryalos (der Vater als Rivale bei der Mutter), Hephaistos (der betrogene Vater), Helios (der allwissende Vater) und Poseidon (der zürnende Vater).

Durch die höhnenden Worte des Euryalos gereizt, ergreift Odysseus den schwersten Diskos und wirft die sausende Scheibe[4] weit über alle übrigen hinaus. Der Widersacher, den Odysseus mit Eurytos vergleicht, der sich mit Phoibos Apollon zu streiten vermaß und deshalb vom Gotte getötet wurde, überreicht zum Zeichen der Versöhnung dem Odysseus später ein Schwert als Geschenk: Das Schwert tritt in Sagen und Mythen als typisches Symbol des männlichen Gliedes auf, die Schwertübergabe ist hier vielleicht als Milderung der ursprünglichen Entmannung aufzufassen[5].

Euryalos, »gleich an Gestalt dem zermalmenden Ares«, einer der schönsten Jünglinge unter den Phäaken, ist sicherlich ein Freier der Nausikaa[6]. Als solcher, der so wie die Freier auf Ithaka von

[1] Op. cit. S. 25.

[2] Od. VIII 207, 208.

[3] »Wahrlich, ein Licht ging aus, wie Sonnen- oder wie Mondlicht,
Durch des erhabenen Herrn, Alkinoos, hohe Behausung.«
(Od. VII, 84, 85.)

[4] (Sonnen)scheibe = Penissymbol?

[5] Vgl. Rank, Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, Leipzig und Wien 1912, S. 269.

[6] »Längst schon freien um dich die edelsten jungen Gesellen
Rings im phäakischen Gau, der dich und die Deinen geboren.«
(Od. VI, 34, 35.)

dem unerkannten Odysseus weggeschafft wird, spielt er die Rolle des Vaters, eine antike Überlieferung will jedoch auch in ihm einen Sohn des Odysseus sehen. Auf jeden Fall steht er in einer besonderen Affektbeziehung zu ihm. Dieser Euryalos ist der Sohn des Odysseus und der Euippe und Held einer sophokleischen Tragödie; Inhalt und Vorfabel der Tragödie lauten nach Welcker[1]:

Nach dem Siege über die Freier war Odysseus gewisser Orakel wegen nach Epirus gegangen und hatte dort mit Euippe, der Tochter seines Gastfreundes Tyrimmas, einen Sohn gezeugt, namens Euryalos, den seine Mutter, als er herangewachsen war, mit einem Erkennungszeichen und einem verschlossenen Brief nach Ithaka sandte, um den Vater aufzusuchen. Odysseus war gerade vom Hause abwesend und seine Gemahlin Penelope, die inzwischen seinen Treubruch mit Euippe erfahren hatte, beschloß, sich zu rächen. Sie bewog also den heimgekehrten Odysseus, bevor er noch die Wahrheit erfahren konnte, den Euryalos als einen Feind zu töten. So wurde Odysseus, ohne es zu wissen, der Mörder seines Sohnes.

Rank[2] bemerkt dazu: »Daß die Gattin des Odysseus den Mord aus Eifersucht veranlaßt, weist nicht nur auf den sexuellen Hintergrund des Ganzen hin, sondern erinnert auch auffällig an den Uriasbrief, den nach Ilias (VI, 166 ff.) König Proitos dem Bellerophontes mitgibt, den die Gattin des Königs nach einem vergeblichen Verführungsversuch beim König unerlaubter Nachstellungen beschuldigt. Hier schimmert eine tiefere Motivierung für die Anschuldigungen des Euryalos durch die auch sonst von zudringlichen Freiern belästigte Penelope und für die Mordtat des Odysseus aus Eifersucht durch, der ja auch sonst die seiner Gattin unbequemen Freier skrupellos tötet.«

Zusammenfassend können wir sagen, daß der Kampf zwischen Vater und Sohn im Agon zwischen Odysseus und Euryalos bereits ein sehr fortgeschrittenes Verdrängungsstadium erreicht hat[3].

[1] Zitiert nach Rank, Inzestmotiv, S. 180.

[2] l. c.

[3] Nach einem nicht erhaltenen Tragödienfragment des Sophokles: *Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλὴξ ἢ Νίπτρα* (Odysseus vom Rochenstachel getötet oder das Fußbad), dessen Inhalt wir aus der Tragödie Niptra des römischen Dichters Pacuvius ergänzen dürfen, wird Odysseus von einem seiner unehelichen Söhne, von Telegonos, dem Sohn der Kirke, unwissentlich getötet; im Sinne der Sage tötet aber vorher Odysseus seinen Sohn Telemachos durch ein Wurfgeschoß (einen Rochenstachel). Eine uns nur in Fragmenten erhaltene epische Fortsetzung des homerischen Gedichtes, die »Telegonie« des Eugamnon, endigt mit zwei Eheschließungen: Telegonos nimmt die Witwe seines Vaters, die Penelope, zur Frau, während Telemachos, sein ehelicher Sohn, die Kirke, die Mutter des Telegonos, heiratet.

Entspricht der nichterhaltene »Euryalos« den Gefühlen des Vater gewordenen Sohnes, also dem Haß gegen den Sohn, der so zugleich im Sinne der Vergeltung die Bestrafung empfängt (bei Homer scheint Euryalos als Rivale bei Nausikaa noch die Rolle des Vaters zu spielen), so realisiert der »Telegonos« die Empfindungen des Sohnes, also den Haß gegen den Vater in Verbindung mit der Neigung zur Mutter. In der Tötung des Odysseus liegt auch eine reuige Selbstbestrafung des Vater gewordenen Sohnes vor (vgl. Rank, Inzestmotiv, S. 178 u. ff.).

Was nun folgt, berührt uns einigermaßen seltsam. Ohne zulängliche Worte der Anerkennung für Odysseus zu finden und ohne Euryalos gleich aufzufordern, sich mit jenem zu versöhnen — was erst nachträglich geschieht —, behauptet Alkinoos plötzlich, die Phäaken seien eigentlich gar nicht Kämpfer und Ringer, ihre Lieblingsbeschäftigungen seien vielmehr Tanz und Saitenspiel. Indes die Tänzer »auf der Vielernährerin Erde«[1] tanzen, singt Demodokos zur Leier das Lied von Aphroditens und Ares' verstohlener Lust.

Rank hat in seiner schon öfter zitierten Abhandlung über »die Nacktheit in Sage und Dichtung« auch die Demodokoseinlage zum Gegenstand einer eindringenden Untersuchung gemacht. Mit Recht hebt er hervor, daß diese scheinbar ganz äußerlich und beziehungslos eingeflochtene Erzählung »mit der ihr unmittelbar vorausgehenden Nausikaaepisode in der allerinnigsten, tiefstreichenden Beziehung steht und es so die größte innere Wahrscheinlichkeit gewinnt, daß diese beiden psychologisch aufs engste verknüpften Partien der Odyssee aus der Seele desselben Dichters oder mit Rücksicht auf ihre unsichere (mythologische) Herkunft aus dem gleichen psychischen Komplex entsprungen seien. Demodokos erzählt, wie der schöne Ares mit der goldenen Aphrodite, der Gattin des mißgestalteten Hephaistos, gebuhlt habe. Als der gekränkte Gatte von dem Allseher Helios die sichere Kunde erhält, daß er die beiden in geheimer Umarmung gesehen habe, ersinnt er eine feine Rache. Er schmiedet, um die beiden fest auf ewig zu binden, starke und unauflösliche Ketten, dabei aber:

,Zart wie Spinnengewebe, die keiner zu sehen vermöchte,
Selbst von den seligen Göttern: so wunderfein war die Arbeit!'

Diese kunstvollen Fesseln hatte er in seinem Hochzeitsgemach im Bereiche des Ehebettes derart ausgebreitet, daß er damit die beiden Verliebten im gemeinsamen Schlummer festbannen konnte (v. 298):

,Und sie vermochten kein Glied zu bewegen oder zu heben,
Aber sie merkten es erst, da ihnen die Flucht schon gehemmt war.'

Zu diesem Schauspiel ruft nun Hephaistos alle Götter herbei, ,aber die Göttinnen blieben vor Scham in ihren Gemächern' (v. 324), und befreit die beiden Liebenden nicht früher aus ihrer peinlichen Situation, bis er von dem einzigen ernst gebliebenen Poseidon die Zusicherung der Genugtuung empfangen hat.

Wir stoßen also hier wieder wie in der Nausikaasage auf die poetische Einkleidung der peinlichen Empfindung des Gehemmtseins, welche die offenbar in ihrer Nacktheit zur Schau gestellten Liebenden der großen Götterversammlung gegenüber befällt, die den Vorfall zwar nicht teilnahmslos, aber immerhin mit einer für uns befremdlichen Heiterkeit aufnimmt. Die Scham der beiden Bloßgestellten wird als selbstverständlich nicht näher beschrieben; es wird nur er-

[1] Od. VIII, S. 378.

wähnt, daß sie im Augenblicke der ‚Lösung' hurtig davonsprangen und daß Aphrodite sich beeilte, möglichst bald wieder nach Kypros zu ihren Charitinnen zu kommen, die sie ‚mit schönen und wundervollen Gewanden schmückten' ⟨v. 366⟩«.

Im weiteren Verlaufe der Untersuchung heißt es dann: »Während in der Traumsituation wie in der Nausikaaszene die Hemmung als rein psychische Sensation empfunden und dargestellt wird, ist sie in der göttlichen Liebesgeschichte als Fesselung versinnlicht, objektiviert, und es tritt uns diese gewissermaßen rationalisierte Form der Motivgestaltung bei weitem öfter entgegen, als die rein psychologische. Mag nun dieser Projektion der seelischen Empfindung nach außen das Bedürfnis einer logischen Erklärung für die unverstandene Sensation zugrunde liegen oder mögen andere uns noch unbekannte Motive an dieser Veräußerlichung Anteil haben, immerhin macht es gerade das Demodokoslied unzweifelhaft, daß das Motiv der Fesselung als Objektivierung der rein subjektiven Traumhemmung aufzufassen ist. Nicht so sehr, weil das Gefühl der Hemmung die beiden Buhlenden im Schlafe ⟨Traum⟩ befällt, als deswegen, weil ja die Fesseln hier ausdrücklich als unsichtbare Bande geschildert werden, was einem getreuen sprachlichen Abbild der unerklärlichen Traumhemmung entspricht.«

Soweit Rank. Indem ich in der Vereinigung des Ares mit der Aphrodite den entstellten Ausdruck eines Inzestes[1] zwischen Sohn und Mutter erblicke, setze ich mich nicht in Gegensatz zu ihm, glaube vielmehr, seine Betrachtungsweise zu ergänzen.

Für den inzestuösen Charakter der Szene spricht der Betrug am hinkenden[2] Herrscher Hephaistos, dem rechtmäßigen Gemahl, und ein weiteres Detail, auf das in anderem Zusammenhange zuerst K. Abraham[3] aufmerksam gemacht hat. Einmal heißt es:

»Helios hatte von fern ihr buhlerisch Treiben gesehen.«

An einer anderen Stelle:

»Helios machte den Späher und hatte ihm alles gemeldet.«

[1] Auch rein mythologisch findet ein Inzest zwischen Geschwistern statt.
Die Demodokoseinlage entspricht dem Schauspiel im »Hamlet« ⟨vgl. Rank, Das »Schauspiel« in »Hamlet«, Imago, IV, 1915, Heft 1⟩. Wie für Hamlet das Schauspiel die Handlungen ersetzen muß, die er infolge mächtiger innerer Hemmungen nicht ausführen kann, so tritt die vom Sänger geschilderte Vereinigung zwischen dem Gott und der Göttin infolge des heftigen psychischen Widerstandes an Stelle des Inzestes zwischen Mutter und Sohn.

[2] Hinken als symbolischer Ersatz der männlichen Schwächung und Kastration. Hephaistos hat seinem Vater diese Entstellung zuzuschreiben, da ihn dieser aus Zorn über die Parteinahme für die Mutter beim Fuße packte und aus dem Himmel schleuderte. Motiv der Vergeltung.
Nach der Darstellung auf der Françoisvase kehrt Hephaistos, als Kind in die Flut versunken, später im bacchischen Festzug, von Dionysos selber begleitet, in den Olymp zurück, wo er seine gefesselte Mutter befreit.

[3] K. Abraham, Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust usw., Jahrbuch für Psychoanalyse, VI, 1914, S. 32.

Helios führt in den homerischen Gedichten ständig den Beinamen: »der alles beobachtet und belauscht.« Das alles beobachtende Auge ist nun — wie auch aus zahlreichen Analysen von Neurotikern und Psychotikern hervorgeht — das Auge des Vaters. Die Gleichung Vater = Sonne ist der Psychoanalyse bereits geläufig.

Wir verstehen von hier aus auch, warum Poseidon der einzige ernst gebliebene Zuschauer ist. Er identifiziert sich eben mit dem betrogenen Vater. »Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen.« Die Hemmungsempfindung aber ist nicht nur durch den Widerstreit zwischen Entblößungstrieb und Verdrängung determiniert, in ihr findet gleichfalls der Widerstand gegen den Inzest, der eine weitgehende Entstellung der ursprünglichen Szene herbeigeführt hat, noch einmal seinen Ausdruck. Wie weit in der Schaustellung des buhlenden Paares eine Bestrafung vorliegt, steht dahin.

Nachdem Demodokos beim Festmahl noch die Mär vom hölzernen Pferd gesungen hat, wird Odysseus neuerlich aufgefordert, seinen Namen und seine Herkunft zu künden; endlich gibt er sich zu erkennen und beginnt die lange Erzählung seiner Abenteuer.

Entzückt lauschen die Zuhörer bis in die späte Nacht seinen »*Απολογοι*«, er erwirbt sich bei ihnen Ruhm und Anerkennung.

»Also sprach er; und allen erstarb das Wort in der Kehle,
Daß sie Bezauberung hielt ringsum im schattigen Saale.«

Der König aber schmeichelt ihm:

». . . dein Wort klingt süß; und innen wohnet die Klugheit.
Wahrlich, du hast es uns allen beredt wie der Sänger verkündet,
Aller Achäer traurig Geschick und deines besonders.«

Der nächste Tag vergeht mit den Vorbereitungen für die Abreise des Helden. Die Abfahrt erfolgt bezeichnenderweise erst nach Sonnenuntergang.

»Aber Odysseus
Wandte das Haupt gar oft zu des Helios blendender Leuchte,
Wünschend, sie tauche hinab. Sein Herz verlangte zur Heimat.«

Wir werden an die geheimnisvolle Abfahrt des Schwanritters erinnert, die als Ausdruck seines Todes zu deuten ist, den »die mythische Phantasie in Übereinstimmung mit kindlichen und neurotischen Vorstellungen als Abreise in ein fernes Land, als eine Rückkehr in den Mutterleib faßt«[1].

Auch in unserem Epos heißt es:

»Fiel ihm auch wirklich ein Schlaf, unlösbar, über die Lider,
Ohn' Erwachen und süß, dem Tod aber nächstens vergleichlich.«
(Od. XIII., 79, 80.)

[1] Rank, Lohengrinsage, S. 51.

Hiemit erledigen sich Mülders[1] Zweifel, der nirgends die Spur einer Begründung für den seiner Ansicht nach merkwürdigen Bescheid des Alkinoos findet, daß Odysseus schlafend befördert werden soll.

Der Held »stirbt in gleicher Weise, wie er zur Welt gekommen war, er kehrt an den Ausgangspunkt seiner Lebensreise, in die Unterwelt, wie die Mythologen sagen, in den Mutterleib, wie uns die Symbolik der Volksmeinung gelehrt hat, zurück, von wo er einstens, vielleicht auch nach einem früheren Tode, ausgegangen war und nach seinem jetzigen Tode wieder ausgehen wird«[2].

So wie Odysseus nach zwanzigtägiger Fahrt von der Insel der Kalypso zu den Phäaken gelangt ist, kehrt er auch nach zwanzigjähriger Abwesenheit nach Ithaka zurück.

Jammernd erkennt er die Heimat nicht[3], als ein fremder Bettler kommt er in die Stadt zu Penelope und muß den Kampf mit den unwillkommenen Freiern aufnehmen, um sich sein Weib wieder zu gewinnen.

So sehen wir auch hier jene zyklische Form des Mythus, die Rank in Anlehnung an Wilhelm Müller[4] als Eigentümlichkeit der Lohengrinsage festgestellt hat. Sie wird uns — nach Ranks eigenen Worten — psychologisch verständlich aus der Jünglingsphantasie, sein eigener Vater zu sein, die eben in der zyklischen Form des Mythus ihren »funktionalen Ausdruck« (H. Silberer) gefunden hat.

Glauben wir, in der psychologischen Analyse der Phäakenepisode die ursprünglichen Elemente des zugrundeliegenden Mythenmateriales: geheimnisvolle Ankunft, Heirat und Abfahrt des Helden, erkannt zu haben, so erübrigt uns nur noch, der Frage nach der Einheitlichkeit der Phäakenepisode von dem von uns gewonnenen Standpunkt aus näher zu treten.

Die durch den gleichen psychischen Komplex bedingte innere Zusammengehörigkeit ist zweifellos vorhanden, mag es sich nun in unserem Fall um die Seele eines einzigen Dichters, von dem uns aber jede Nachricht fehlt, handeln, oder um einen Dichter-Bearbeiter, der eine Anzahl kleinerer selbständiger epischer Gesänge von verschiedenen Dichtern, die altüberliefertes Mythenmaterial verwerteten, auf Grund der gleichen in ihm wirksamen Komplexe zu einem einheitlichen Gebilde verschmolz[5].

Von der Annahme ausgehend, daß dem Mythus von Odysseus ein nicht mehr verstandener Ritus zugrunde liegt, gelangt auch Fries[6]

---

[1] l. c., S. 36.

[2] Inwieweit die geheimnisvolle Abreise des Odysseus auch umgekehrt als ein Verlassen der Unterwelt aufgefaßt werden kann, wird weiter unten klar werden.

[3] Auch ein Ölbaum spielt hier wieder eine Rolle wie bei der Landung in Scheria.

[4] Die Sage vom Schwanritter (Germania, Vierteljahrsschrift für deutsche Altertumskunde, herausgegeben von Franz Pfeiffer. I. Jahrgang, Stuttgart 1856, S. 418 4—41).

[5] Vgl. Rank, Die Nacktheit usw., S. 278.

[6] Op. cit., S. 315 ff.

zu dem gleichen Ergebnis hinsichtlich der inneren Geschlossenheit der Phäakenepisode, ja darüber hinaus zu einem Urteil über die ursprüngliche Zugehörigkeit der Apologe zu dieser.

Odysseus ist ein Frühlingsgott; wir finden hier die aus Sagen und volkstümlichen Gebräuchen bekannte Laubeinkleidung und Einholung, »wobei das Laub wohl auf die neue Vegetation der bisher winterlich nackten Erde hindeutet«. Das Reinigungsbad soll an das Plynterienfest erinnern, bei dem das Idol der Gottheit zum Strome hinausgefahren, gewaschen, mit neuer Gewandung versehen und in die Stadt zurückgeführt wird. Nausikaa fährt allein im Wagen hinaus, die anderen Mädchen gehen nebenher; in einigen Kulten hatten die Priesterinnen das Vorrecht, im Wagen zu fahren. »Der Weg, den die Prinzessin dem Odysseus beschreibt, entspricht der Prozessionsstraße, auf der der Gott vom fernen Tempel in die Stadt zurückgebracht wird. Auch für sein Zurückbleiben vor der Stadt finden sich Entsprechungen. Das Kultbild mußte heimlich, vor ungeweihten Blicken geschützt, zurückgeführt werden.« Der Königspalast ist der Tempel, den die Gottheit nach den Plynterien neu bezieht. Im Vergleich des Glanzes der Behausung mit Sonnen- und Mondlicht[1] und in den an verschiedenen Stellen genannten Zahlen erblickt Fries einen Hinweis auf astrale Motive. Im Wettkampf des Odysseus mit Euryalos offenbart sich Kampf und Sieg des Lichthelden über den Drachen, das Nachtungeheuer. Wie auf den Sieg des Lichtgottes Jubel und Lustbarkeit folgt, schließen sich an die Euryalosepisode die orchestischen Darbietungen der Phäaken an. Tanz und Spiel mit dem Purpurball, ausgeführt von Halios und Laodamas, symbolisieren auch deutlich den Lichtkampf. Den Höhepunkt der Festzeit aber bezeichnet die große Erzählung von den Leiden und Gefahren, die Odysseus überstanden hat. In den Apologen will Fries die Kultlegende wiedererkennen, die der Priester in der Maske des Gottes vorträgt[2].

Hier wirft sich die Frage auf: Sind die »᾿Απολογοι« ursprünglicher Bestandteil des Phäakenliedes oder für einen späteren Zusatz zu halten? Aus der Verschiedenartigkeit der Stimmung einen Schluß zu ziehen, erscheint Fries nicht möglich, da er in beiden Partien das gleiche helle Kolorit, den gleichen Humor entdeckt, der sich vom trüberen Hintergrund der in Ithaka spielenden Gesänge deutlich

[1] Beziehung zu den Eltern.

[2] Ich vermag mich nicht der Ansicht Fries anzuschließen, daß diesem speziellen Mythus ein spezieller Ritus zugrunde liegt, wenn ich auch nicht daran zweifle, daß im allgemeinen der Ritus das Primäre ist, aus dem sich der Mythus entwickelt, sobald der ursprüngliche Sinn des Ritus nicht mehr verstanden wird. Es dürfte aber auch Mythen geben, die auf andere Weise entstanden sind.

In den Zügen der Phäakenepisode einen Wiedergeburtsritus (Tötung und Geburt aus Poseidon) zu erkennen, wie einige wollen, erscheint mir gezwungen; was sich zugunsten dieser Anschauung anführen läßt, erklärt sich eben aus der Ärmlichkeit der Symbolsprache des Unbewußten, die da und dort notwendigerweise die gleichen Bilder verwendet.

abhebt[1]. Auch die sich in der Einführung der langen Erzählung kundgebende feine künstlerische Kompositionsgabe würde die Entscheidung zugunsten der ursprünglichen Einheitlichkeit beeinflussen. Trotzdem ist das künstlerische Verdienst nach Fries nicht dem Dichter der Odyssee, sondern einem viel älteren Dichter zuzuschreiben. Im Gilgameschepos erzählt mitten in der Darstellung der »Vater« Utnapischtim (auch Xisuthros genannt) in breitester Ausführlichkeit sein Flutabenteuer, d. h. die Sonnenlegende in Form der Fluterzählung. »Das Epos feiert nichts als den Sonnenheros Gilgamesch, der den Tierkreis durchwandert. Inmitten des Weges lauscht er dem Bericht des Greises, der in anderer Form wieder die Flutlegende vorträgt« (Fries).

Im ersten Band seines Werkes: Das Gilgameschepos in der Weltliteratur, hat P. Jensen einen zweiten (bisher nicht erschienenen) Band mit Ausführungen über Homer, die Odysseus- und andere griechische Sagen angekündigt. Aber schon aus jenem Buche kann das über Odysseus zu Sagende zum guten Teil herausgelesen werden; wir werden uns auf einige Bemerkungen über die Gestalt der Nausikaa beschränken und so, der zyklischen Form Rechnung tragend, zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zurückkehren.

Vorausgeschickt sei, daß Jensen eine Wanderung der Gilgameschsage nach Griechenland über Südisrael vermutet.

Zwar sagt der keilinschriftliche Bericht direkt nichts über eine Tochter des entrückten Xisuthros (die Jensen mit der griechischen Nausikaa identifiziert), aber der Bericht der Berosus, eines babylonischen Priesters im 3. Jahrhundert vor Christus, tut ihrer Erwähnung und eine Tochter des entrückten Xisuthros, die bei dem Entrückten wohnt, kennt die israelitische Gilgameschsage so gut wie die griechische. Das Gilgameschepos weiß, soweit erhalten, im Gegensatz zur israelitischen Gilgameschsage[2] nichts von einer mit Gilgamesch oder etwa ihm und seinem Begleiter hurenden Xisuthros-Tochter — so wenig wie die griechische Gilgameschsage in ihrem manifesten Inhalt. Jensen läßt die Frage offen, ob dieses Novum sich erst auf israelitischem Boden entwickelt habe oder bereits auf dem Wege von Babylonien nach Palästina entstanden sei. Er hält es nicht für unmöglich, daß das anscheinend neue Motiv in der israelitischen Sage dem Doppelsinn eines oder zweier hebräischer Wörter (hinter dem Wohnen versteckt sich ein einstiges Beiwohnen) zu verdanken sei[3].

[1] Vgl. die weiter unten gebotene tiefere Motivierung hiefür.

[2] Z. B. Rahab, Thamar, die Hure von Gaza, die Tochter des alten Mannes in Gibea (Gilgameschsage in Ephraim), Abisag, Sara.

[3] Von den zwei Kundschaftern in Jericho heißt es in der Josuasage, daß sie in das Haus der Hure Rahab kommen und sich schlafen legen, von Simson, daß er zu der Hure in Gaza kommt und in ihrem Hause schläft. Der in beiden Geschichten gebrauchte Ausdruck für »kommen«, bô, bedeutet aber in Verbindung mit el — »zu« auch »begatten« und ebenso ist auch das für »sich schlafen legen« oder »schlafen« in beiden Geschichten gebrauchte Wort, schâkab, doppelsinnig und bedeutet gleichfalls »begatten«. (Jensen, S. 495.)

Aus den Ausführungen Jensens ergibt sich deutlich, daß im Unbewußten die Hierodule, die Eabani bei der Wasserstelle trifft, = der buhlenden Göttin Ischtar = der Göttin der Weisheit und Schutzgottheit des Lebens Siduri = der Gattin des Xisuthros = der Mutter des Gilgamesch zu setzen ist, d. h. jede einzelne Frauengestalt bedeutet im Gilgameschepos eine Abspaltung, die Personifizierung einer Tendenz der Mutter, richtiger: eine Projektion einer der verschiedenen psychischen Einstellungen des Sohnes gegen sie. Die später hinzugekommene Xisuthros-Tochter bildet das letzte Glied in der Gleichung.

Jensen weist nun in schlagender Weise Parallelen zu den Muttergestalten des babylonischen Epos in der gesamten israelitischen Sage bis zur Jesussage nach. Ich muß mir leider versagen, Einzelheiten anzuführen, da dies den Rahmen meiner Arbeit überschreiten würde, möchte nur auf einige Gegenstücke zur Begegnung des Odysseus mit Athene in Gestalt eines wasserholenden Mädchens aufmerksam machen, von denen diese Episode neues Licht empfängt.

Jensen, nach dessen Annahme der jährliche Sonnenlauf und das Gilgameschepos sich decken[1], stellt in einem einleitenden Kapitel eine Übereinstimmung zwischen dem Aufenthalt des Gilgamesch bei Xisuthros (entspricht der Phäakenepisode) und dem Stande der Sonne im Zeichen des Wassermannes oder W a s s e r k r u g e s fest[2].

Ich möchte aber nicht so sehr aus dem Namen des Wasserkruges eine Beeinflussung der Odyssee-Szene ableiten, da wir ja nicht wissen, ob die Babylonier den Wassermann oder Wasserkrug hatten; ein passenderes Vorbild bietet sich uns in der Hierodulenepisode, in der Eabani bei der Wasserstelle die Hierodule erblickt und zu ihr in Liebe entbrennt; sie verlockt ihn, in die Stadt, nach Erech, zu ziehen, wo gerade ein Fest gefeiert wird, Frauen und Mädchen, die ihnen begegnen, zeigen ihm den Weg zu Gilgamesch. Jensen liefert dazu Parallelen in Sauls Brunnenszene, in ähnlichen Szenen in der Moses-, Jakob-, Isaak-, Tobias-, Elias-Sage[3] und schließlich in Jesu Begegnung mit dem samaritanischen Weib am Brunnen in Sichar.

Auch mit der Märchen- und Sagenwelt anderer Völker bietet die Odyssee die merkwürdigsten Übereinstimmungen.

Jülg hat im Jahre 1868 auf der Würzburger Philologenversammlung einen Vortrag »Über die griechische Heldensage im

[1] »Das Gilgameschepos bietet in seinem Kern eine Darstellung der bemerkenswertesten Ereignisse des Sonnenjahrs und des Sonnentages am Himmel und auf der Erde unter Anlehnung an das scheinbare Lokal und die Richtung des täglichen Sonnenlaufs.« (Op. cit. S. 109.)

[2] Gilgamesch unterzieht sich auf Xisuthros' Befehl einer Waschung, auf Jesu Befehl badet der Blinde im Teiche Siloah; vgl. die Waschung des Odysseus bei den Phäaken.

[3] »Moses, Jakob und Elieser treffen ein Mädchen an einem Brunnen und begeben sich darnach in dessen Stadt oder doch an dessen Wohnsitz und Moses und Jakob bleiben dort vorläufig und heiraten das Mädchen, um später dessen Wohnsitz wieder zu verlassen.« (Op. cit. S. 580, 581.)

Widerscheine bei den Mongolen« gehalten, worin er nachzuweisen sucht, daß einzelne Hauptzüge der griechischen Heldensage, namentlich der Odyssee, sich in dem mongolischen Heldengedichte »Die Taten Bogda Gesser Chan's, des Vertilgers der Wurzel der zehn Übel in den zehn Gegenden« wiederfinden. Manche Ähnlichkeiten sind in der Tat überraschend; uns interessieren hier die Stellen, die Jülg mit der Nausikaaepisode in Verbindung bringt.

Gesser bricht auf, um an den drei Chanen von Schiraigol, die ihm seine Gemahlin Rogmo Goa geraubt haben, Rache zu nehmen. Den Gedanken und der Ausführung nach haben wir des Odysseus Szenen der Rache an den Freiern vor uns. Einzelne Szenen darunter führen aber auch auf die von uns behandelte Episode. Ich lasse Jülgs Schilderung folgen:

»Die Töchter der drei Chane von Schiraigol pflegen sich zu einer köstlichen Quelle zu begeben, um Wasser zu holen und sich zu baden. Als hundertjähriger Bettelmann lagert sich Gesser an diesem Brunnen. Ähnlich wie Nausikaa zur Wäsche an den Fluß fährt, erscheint die eine Tochter mit ihrem Gefolge am Brunnen; wie Nausikaa und die Gespielinnen Ball werfen, so spielen die Mongolinnen mit einer Obstfrucht und diese fällt dem rücklings liegenden Bettler in den offenen Mund, wie jener Ball der spielenden Phäakinnen den Odysseus aus seinen Schlummer weckt. Staunen ergreift die Mädchen; der Bettler bittet sie, ihm die Frucht zu lassen und, da er sich nicht rühren könne, ihm auszuweichen. Doch sie nehmen ihm die Frucht und schreiten über ihn hinweg. Der zweiten Tochter mit ihren Gespielinnen begegnet das Gleiche, ebenso der dritten. Doch diese, Tsoisum Goa, ganz Nausikaas Ebenbild, nimmt sich seiner an. Sie wird auf Gesser aufmerksam durch den Traum einer ihrer Gespielinnen, gerade wie Nausikaa infolge des Traumes sich zu den Waschtrögen begeben hatte. Sie führt Gesser in der Gestalt eines Bettlerknaben an den fürstlichen Hof des Vaters, ganz wie Nausikaa. Gesser weiß sich durch eine Menge von Künsten hervorzutun. Wie Euryalos bei den Pkäaken (VIII. 160) den Odysseus reizt und kränkt, so fordert hier Büke Tsagan Manglei den Knaben Gesser spottend heraus, seinen Bogen zu spannen und den Ringkampf mit ihm aufzunehmen. Gesser erwidert wie Odysseus (VIII. 165—185), Bescheidenheit ratend. Und wie dann Odysseus den Diskus weit über alle hinwegwirft (VIII. 185—200) und sich seiner Kunst im Bogenschießen rühmt (VIII. 216 ff.), ebenso spannt Gesser den Bogen, den jener für unspannbar hielt, und tötet ihn im Ringkampf. Dann versetzt uns aber diese Probe mit dem Bogen mitten unter die Freier; wie Odysseus, so erhält auch Gesser nur mit Mühe die Erlaubnis; und wie das Abschießen des gespannten Bogens durch alle Äxte hindurch für Odysseus der Beginn des Totengerichtes über die Freier ist, so tötet dann auch Gesser im Ringkampf die ausgezeichnetsten Helden der drei Chane.«

Die Verjüngung des Odysseus und die Vermengung des Freierkampfes mit der Euryalosszene bestätigen gewissermaßen die Richtigkeit unserer Deutung.

Wir werden weniger erstaunt sein, Anklänge an die Odyssee in indischen Mythen und Märchen zu begegnen.

G. Gerland (Altgriechische Märchen in der Odyssee, Magdeburg 1869) weist namentlich auf die in der Märchensammlung des Somadeva erzählte Geschichte des Brahmanen Saktiveda hin, der ausgezogen ist, um die Königstochter Kanakarekhâ für sich zu gewinnen; denn diese will nur einen Mann heiraten, der in der goldenen Stadt war. Saktiveda gelangt nach mancherlei Abenteuern und Fährlichkeiten in die goldene Stadt und in den königlichen Palast, »der von diamantenen Säulen getragen und von goldenen Mauern umgeben war«. Mit Recht vergleicht Gerland den Aufenthalt des Brahmanen bei den Vidyâdharen, den halbgöttlichen Bewohnern dieser Stadt, mit dem Aufenthalt des Odysseus bei den Phäaken. Auch hier kommt es zu einer Begegnung zwischen dem Helden der Erzählung und der Königin, der jungfräulichen Tochter des Königs, die von einem Traum erzählt, den sie vormals gehabt hat (»Mir erschien einst die Mutter der Götter im Traum und sagte: Ein Sterblicher, meine Tochter, wird dein Gemahl werden«); sie behauptet, sie habe alle trefflichen Vidyâdharen, die ihr Vater ihr als Freier gebracht hätte, ausgeschlagen — und sagt nicht Nausikaa dasselbe? Von ihrer bevorstehenden Vermählung mit Saktiveda ist die Rede, doch verstößt dieser vorher gegen das Verbot, die mittlere Terrasse des Gartens zu betreten. Vor dieser Terrasse war ein See, der ihn zum Baden lockte. Als er wieder aus dem Wasser stieg, fand er am Ufer ein prächtiges Roß, das er besteigen wollte; allein mit einem kräftigen Hufschlag schleudert es ihn in den See zurück, er taucht tief unter und als er wieder emporkommt, findet er sich im Teich wieder, der in dem Garten seines väterlichen Hauses ist. Das erinnert an den magischen Schlaf, in dem Odysseus in sein Vaterland entrückt wurde. Erst nach neuen Gefahren und Anstrengungen gelangt Saktiveda an sein Ziel. Wie Saktiveda, der ein anderes Mädchen in seiner Heimat liebt (die in Wahrheit ihre Schwester ist), die Königin wenigstens fürs erste nicht erhält, so verläßt auch Odysseus das Land, um in seine Heimat zu seiner geliebten Gattin zurückzugelangen.

Gerland zeigt nun an einzelnen Zügen die Verwandtschaft der Phäaken mit den Vidyâdharen auf. Diese treten erst spät in der indischen Mythologie auf, leiten sich wohl von den Apsarasen und Gandharven ab und sind »Halbgötter mit himmlischer Weisheit, mit Unsterblichkeit, vollendeter Schönheit und Glückseligkeit begabt, die einen eigenen Staat und König für sich haben und mit den Menschen, obwohl diese nur durch Wunderschicksale zu ihnen gelangen können, in vielfachen Wechselbeziehungen stehen«.

Es heißt dort weiter (S. 10, 11): »Die goldene Stadt der Vidyâdharen kann kein Sterblicher auffinden, wenn ihn nicht die Götter oder die größten Abenteuer hinführen; gelangt er aber hinein, so geschieht dies plötzlich durch ein Wunder und zum größten Erstaunen der Vidyâdharen selbst; und geht er, so geschieht es unfreiwillig und ohne daß er selbst Besinnung hat . . .« Bei den Phäaken ist es nicht anders. Nausikaa ruft ihren Mädchen zu (Od. VI, 201 – 205):

»Noch reget er sich, der Sterbliche, lebet auch nie wohl,
Welcher zu uns herkommt in das Land der phäakischen Männer,
Feindschaft tragend und Streit; denn sehr geliebt von den Göttern
Wohnen wir weit abwärts, in der endlos wogenden Meerflut,
Ganz am End' und keiner der andern Menschen besucht uns.«

Und dieses Abgeschiedensein von den anderen Sterblichen, von denen sie nur noch Rhadamanthys (Od. VII, 323) besucht hat, wird oft und ganz besonders betont. Odysseus kommt, verschlagen vom Sturm, getragen vom Schleier des Leukothea, also mit göttlicher Hilfe nach Scheria; unbekannt durchwandelt er die Stadt, bis plötzlich der Nebel, den eine andere Göttin um ihn gegossen, sinkt, und er der erstaunten Königin Knie umfaßt. Auch sein Gehen ist wunderbar und ihm unbewußt: im Zauberschlaf, den ihm Alkinoos vorher verkündet hat, und der

»unerwecklich und süß und fast dem Tode vergleichlich«

ist, wird er, ohne daß er es merkt, nach Ithaka gefahren und ans Land gebracht,

»erwacht, und erkennt jammernd das Vaterland nicht,«

bis ihm wieder die Göttin die Augen öffnet. Das Land der Phäaken aber verschwindet für immer den Augen der Sterblichen. Das Schiff, welches ihn zurückgeführt hat und das von dem hierüber erzürnten Poseidon in einen Felsen verwandelt wird, schließt den Hafen und die ganze Stadt entrückt ein hohes Gebirge, welches gewiß wie jene Versteinerung des Schiffes nicht bloß angedroht, sondern von dem erzürnten Gott wirklich aufgetürmt wird, der übrigen Welt auf ewig, gerade wie das Land der Vidyâdharen dem sterblichen Besucher gänzlich verschwindet.

Die Vidyâdharen scheinen auch mit Kuvera, dem Gott des Reichtums, in näherem Zusammenhang zu stehen wie die Phäaken mit Hephaistos (vielleicht auch etymologisch). Dem von diamantenen Säulen getragenen und von goldenen Mauern umgebenen Palast in der goldenen Stadt entspricht der Königspalast des Alkinoos. Die Vidyâdharen geben immer unendlich reiche Geschenke; wir werden an die Freigebigkeit der Phäaken gegen Odysseus erinnert.

Ein weiteres, worin Phäaken und Vidyâdharen zusammenstimmen, ist die allgemeine höchste Glückseligkeit, die bei ihnen herrscht, noch eigentümlicher ist jedoch der Zug, daß ihre Weiber sich den Sterblichen besonders geneigt zeigen.

Ein Unterschied ist freilich da, und zwar ein nicht geringer: die Phäaken sind ein Inselvolk, doch vermutet Gerland, daß diese Umänderung auf historische und mythologische Gründe zurückgeht.

Gerland erklärt nämlich die Tatsache, daß eine ganze Gruppe von Mythen und Märchen auf Inseln spielt, aus einer Vermischung zweier Mythenkreise. Man dachte sich — um seine eigenen Worte

zu zitieren — jene Vidyâdharenländer ‹ihr indischer Name soll uns für alle gelten› abgeschlossen von der übrigen Welt, aber voll von jeglicher Glückseligkeit. Nun dachte man sich aber auch die Wohnung der seligen Geister der abgeschiedenen Seelen in einem ebenfalls abgeschlossenen Land, und zwar bei allen Völkern auf Inseln oder doch wenigstens jenseits eines Stromes, eines Meeres. Lag es da nicht nahe, daß beide so nah verwandten Mythenkreise sich berührten? Ja mußte nicht nach der Natur der menschlichen Phantasie eine Verschmelzung derselben eintreten? Und das ist vielfach geschehen.

Die Schilderung der »Insel der Seligen« durch Protheus in der Odyssee ‹Od. IV, 561—569› könnte auch vom Phäakenlande gesagt sein. Wir fanden früher den Rhadamanthys auch bei den Phäaken, wenngleich nur als Gast.

Das Ergebnis der Betrachtungen Gerlands ist, daß der Besuch des Odysseus bei den Phäaken einer Fahrt in die Unterwelt entspricht[1]. Die Dämonen der Unterwelt, die man sich als Totenreich im äußersten Westen dachte, werden bald als freundliche, bald als feindliche Wesen aufgefaßt. Als jene bezeichnen sie die Fülle des Reichtums, des irdischen Glanzes, wie er im Golde glänzt, wie er sich zeigt in hoher Kunstfertigkeit, in tiefer Zauberweisheit. Die hellen Dämonen heißen in Indien Vidyâdharen, in Griechenland leben sie weiter unter dem Namen der Leuchtenden, der Phäaken, in Deutschland als Lichtelben, als Walküren und Schwanenjungfrauen. Die Phäaken aber gehören mit den Kyklopen, Kalypso und Nekyia ohne Zweifel zu den Urmythologemen, da sie sich nach Gerland als Naturmythen, und zwar als Sonnenmythen ausweisen. Die Phäaken sind ursprünglich als Genien des Morgens, des werdenden Lichtes zu denken. »Der Morgen streut sein Gold über die ganze Welt: und so wäre auch ihr Zusammenhang mit dem Gotte des Reichtums gerechtfertigt, wie die Schätze der Schwarzelben das Gold des Abendhimmels bezeichnen; er steigt so vielen Völkern aus dem Meere: und so könnte auch dieser Umstand mitgewirkt haben, daß man den Wohnsitz der Phäaken auf eine ferne Insel versetzte.«

Wenn wir im Aufenthalt des Odysseus bei den Phäaken einen Besuch in der Unterwelt erkannt haben, müssen wir auch hinzufügen, daß Odysseus so gut wie der mongolische Held Gesser an einer anderen Stelle des Epos nach dem ausdrücklichen Wortlaut

[1] Im Hitopadesa, einer indischen Fabelsammlung, die älter ist als Somadeva, gelangt ein Prinz von Ceylon auf der Fahrt nach einem schönen Mädchen zu einer goldenen Stadt, die sich auf dem Grunde des Meeres befindet.

Vielleicht liegt auch ein Hinweis auf die Unterwelt in dem Umstand, daß Odysseus nach Sonnenuntergang auf Scheria erwachte. ‹Od. VII, 289›:

»Aber die Sonne versank: da verschwand der erquickende Schlummer.«

In diesen Zusammenhang gehört die Deutung der Möwe als Seelen- oder Totenvogel, der Apologe als Rechenschaft vor dem Totengericht.

des Dichters in die Unterwelt steigen und dort — im ersten Fall scheinbar zufällig, im zweiten absichtlich — ihrer Mutter begegnen. In der Nekyia heißt es (Od. XI, 204 u. ff.):

> »Ich aber, durchbebt von inniger Sehnsucht,
> Wollte umarmen die Seele der abgeschiedenen Mutter.
> Dreimal strebt ich hinan, voll heißer Begier der Umarmung;
> Dreimal hinweg aus den Händen, wie nichtige Schatten im Traumbild,
> Flog sie; und heftiger ward in meinem Herzen die Wehmut.«

Der Seher Teiresias aber kündet dem Helden wie der Ahnherr Utnapischtim im Gilgameschepos sein künftiges Schicksal.

Diese Wiederholung der gleichen Motive in der nämlichen Erzählung, wenn auch in Abwandlungen oder verschiedenen Graden der Deutlichkeit, findet sich häufig in Träumen, Märchen und Mythen. Man kann dann aus der Vergleichung der einzelnen Erscheinungen des Motivs auf seinen wahren Gehalt schließen, indem man gleichsam die Linie der zunehmenden Deutlichkeit im Sinne ihrer eigenen Tendenz vervollständigt (vgl. H. Silberer, Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, Wien und Leipzig 1914).

Nun ist die Unterwelt, mythologisch betrachtet, nicht nur das Land, wohin die Sterbenden gehen, sondern auch woher die Lebenden gekommen sind, also für den Einzelmenschen und insbesondere für unsere Helden der Uterus der Mutter.

Wüßten wir nicht schon aus der Nekyia, wer die Frau ist, die Odysseus in der Unterwelt umarmen will, so könnten wir uns auf die Erfahrung berufen, daß das vom Helden gesuchte und erkämpfte Weib in tieferer psychologischer Beziehung immer die Mutter zu sein scheint.

Das Herabsteigen in die Unterwelt aber entspricht psychologisch der »Introversion« im Sinne C. G. Jungs; das nähere darüber kann bei ihm (Jahrb. f. psychoanalyt. u. psychopath. Forsch., III., S. 159 ff.) und H. Silberer (l. c.) nachgelesen werden. »Bleibt die Libido im Wunderreich der inneren Welt hängen, so ist der Mensch für die Oberwelt zum Schatten geworden, er ist so gut als ein Toter oder Schwerkranker. Gelingt es aber der Libido, sich wieder loszureißen und zur Oberwelt emporzudringen, dann zeigt sich ein Wunder: diese Unterweltfahrt war ein Jungbrunnen für sie gewesen und aus ihrem scheinbaren Tode erwacht neue Fruchtbarkeit.« (Silberer.)

Durch die Angleichung des Libidoschicksals an den Sonnenlauf gelangte man dazu, den Reichtum der Innenwelt im Bilde des Lichtes, des Feuers, des Goldes, der Kostbarkeit überhaupt zu schauen. Beim günstigen Ausgang der Introversion, d. h. wenn man den Widersacher, den Drachen besiegt hat, befreit man einen wertvollen Schatz, nämlich eine ungeheure psychische Energie oder Libidomenge. Wir haben ja oben von den reichen Geschenken der Phäaken an Odysseus gelesen, von denen Poseidon spricht (Od. XIII, 146 u. ff.):

»Gaben ihm Erz und Gold und Gewand, die Hülle und Fülle.
Ja, ihr Geschenk ward mehr, als wenn selbst damals Odysseus
All seinen Raub mit glücklicher Fahrt in Troja gelandet.«

Uns obliegt noch die Aufgabe, einen scheinbaren Widerspruch aufzuklären, der darin erblickt werden könnte, daß die Phäakenepisode in einem früheren Teil der Arbeit als Geburt, Heirat und Tod des Helden gedeutet wurde, während wir jetzt in dem Aufenthalt auf Scheria einen Unterweltsbesuch zu entdecken glaubten. Die menschliche Phantasie kann sich eben das Leben in einer anderen Welt nach dem Tode nur nach dem Vorbilde des gegenwärtigen und mit der durch ihre Wünsche bedingten Korrektur vorstellen; die Schwellensymbolik des Eintretens und Abgehens aber ist auf die wenigen Bilder des Unbewußten angewiesen, die auch zur Darstellung der Geburt und des Todes dienen. H. Silberer (op. cit. S. 25) schreibt darüber:

»Es ist eine durch genügende Beobachtungen erhärtete Tatsache, daß sich in hypnagogischen Halluzinationen (Halbschlafbildern vor dem Einschlafen) neben allerhand Gedankenmaterial auch der Vorgang des Einschlafens selbst gerne abmalt, ebenso wie sich auch in Traumschlüssen oder in hypnopompischen Halluzinationen beim Erwachen der Vorgang des Erwachens häufig bildmäßig darstellt. Die Symbolik des Erwachens bringt etwa Bilder wie das Abschiednehmen, das Abreisen, das Öffnen einer Türe, das Versinken, das Hinausgelangen ins lichte Freie aus einer dunklen Umgebung, das Nachhausekommen usw. Die Bilder für das Einschlafen sind z. B. das Sinken, das Eintreten in ein Gemach, einen Garten, einen dunklen Wald.

Dasselbe Waldsymbol kennt auch das Märchen. Ob ich beim Versinken in Schlaf die Empfindung habe, aus der Helligkeit des Tages in einen dunklen Wald zu treten oder ob sich der Held des Märchens in einen Wald begibt (was freilich auch noch andere Bedeutungswurzeln hat), oder ob der Wanderer in der Parabola ins Dickicht gerät, das kommt alles auf eins heraus, immer ist es die Einleitung zum Phantasieleben, der Eintritt ins Theater des Traumes[1].

Wir dürfen die nämliche Schwellensymbolik auch auf den Mythus[2] anwenden. Wir erinnern uns an das Auftauchen des Odysseus aus den Wogen am Ufer der Phäakeninsel, an den Zauberschleier, an das Hervortreten aus dem finstern Gebüsch

[1] Vgl. die Arbeiten desselben Autors über die Schwellensymbolik. (Jahrb. f. psych. Forsch. III., S. 621 ff.; IV., S. 675 ff.)

[2] Wie leicht Traum und Mythus ihrer psychischen Struktur nach ineinandergehen, erhellt aus einem von Rank (l. c.) mitgeteilten Bericht von Reichensperger (I. W. Wolf, Beiträge zur deutschen Mythologie, II., 211), wonach die ganze wunderbare Wasserfahrt des Schwanritters, ähnlich wie in der Kyrossage, auch als sein Traum gedacht wurde (vgl. dazu den Aufsatz von Hocker in der Zeitschr. f. deutsche Mythol. I, 405 ff.: Frouwa und der Schwan).

dann wieder an das Einschlafen des Odysseus nach Sonnenuntergang bei seiner Abfahrt von Scheria; in der Geschichte des Brahmanen Saktiveda gelangt dieser auf dem Rücken eines Riesenvogels in die goldene Stadt, im königlichen Garten schleudert ihn ein Roß[1], das er besteigen will, mit einem kräftigen Hufschlag in den See zurück, er taucht tief unter und als er emporkommt, findet er sich im Teich, der im Garten seines väterlichen Hauses ist.

Der Teich im Garten des väterlichen Hauses spricht eine deutliche Sprache.

Haben wir als tiefste Schicht eines ganzen Sagenkomplexes eine Mutterleibs- und Wiedergeburtsphantasie bloßgelegt, so erwächst uns schließlich noch die Verpflichtung, auf die vielen ungelösten Aufgaben, die eine eindringende Betrachtung der Nausikaaepisode bot, kurz hinzuweisen.

Die Frage, ob die indische und mongolische Sage von der griechischen beeinflußt wurde, ob umgekehrt von Indien her eine Entlehnung stattfand, ob alle auf einen gemeinsamen Urmythus zurückführen oder nur von den gleichen psychischen Komplexen, jede für sich, gestaltet wurden, durfte von uns mit Rücksicht auf die gebotene Beschränkung so wenig behandelt werden, wie das Problem der Urheberschaft der homerischen Gedichte durch unsere Untersuchung eine restlos befriedigende Klärung erfuhr. Gerade für den Psychoanalytiker wird sich auch die Reduktion auf das Urmaterial im Hinblick auf die bereits reichlich erhärtete Erfahrung von der Bedeutung des Inzestkomplexes für die dichterische Produktion[2] nur als ein Teil der zu leistenden Arbeit darstellen; nun erst erhebt sich die schwierigere Frage nach den Umwandlungsmechanismen, die der Urstoff an sich erfahren hat[3]. Es scheint, als ob hier — abgesehen von den der Traumarbeit ähnlichen Mechanismen — auch die noch nicht näher erforschte dichterische Technik, die es ermöglicht, das Kunstwerk zu einer sozialen Lustquelle zu gestalten, ein gewichtiges Wort mitzusprechen hätte. In unserer Dichtung dürfte namentlich die Sublimierung des wieder selbständig gewordenen Schau- und Zeigetriebes, einer Komponente des ursprünglich am inzestuösen Objekt fixierten Sexualtriebes, mit einem guten Stück der »sekundären Bearbeitung« zusammenfallen.

Kehren wir abschließend zu dem positiven Ergebnis unserer Untersuchung zurück, so läßt uns alle Zurückführung auf ein im einzelnen mannigfach abgewandeltes Hauptmotiv, das ein typisches individuelles Phantasiematerial widerspiegelt, an dem das kindliche und Pubertätsphantasieleben in gleicher Weise beteiligt sind, nur

---

[1] Nach Jung (l. c. S. 461) symbolisiert das Pferd den positiven, aktiven Teil der Libido, das Streben nach beständiger Erneuerung.

[2] Vgl. namentlich O. Rank, Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Leipzig und Wien 1912.

[3] Mündliche Äußerung von Prof. Freud.

um so mehr das Genie des erdichteten Dichters bewundern, der hier für unzählige Geschlechter ein Höchstes an Kunst geschaffen, der aus den wenigen großen urtümlichen Motiven des Unbewußten gebildet hat ein »göttlich Lied der Abenteuer, Lied des Heimwehs: Odyssee«.

* * *

Im Anhang seien einige Worte Goethes Fragment »Nausikaa« gewidmet; Dichter haben meistens einen feinen Sinn für die Verwertungsmöglichkeit der einem Stoffe zugrundeliegenden unbewußten Komplexe. Daß die Ausführung des Dramas, über das Goethe an Frau von Stein am 18. April 1787 schrieb: »Was ich euch bereite, gerät mir glücklich. Ich habe schon Freudentränen vergossen, daß ich euch Freude bereiten werde,« nur auf Grund äußerer Störungen unterblieben wäre, wird kein Einsichtiger glauben. Schon Rank[1] hat vermutet, daß der Schau- und Entblößungslust, die eine dominierende Komponente im Triebleben des Dichters bildete, zu mächtige Hemmungen entgegenwirkten, die auch durch die besondere persönliche Art der Behandlung des geplanten Stoffes verstärkt wurden.

Wir werden am besten den Zugang zum Verständnis der Hemmung finden, wenn wir die Änderungen betrachten, die Goethe am überlieferten Stoffe vorgenommen hat. Außer dem Schema und einzelnen ausgeführten Stellen ist uns nur ein viel später — 1814, bei Bearbeitung der »Italienischen Reise« — entworfenen Plan zur »Nausikaa« erhalten. »Der Hauptsinn war der: in der Nausikaa eine treffliche, von vielen umworbene Jungfrau darzustellen, die, sich keiner Neigung bewußt, alle Freier bisher ablehnend behandelt, durch einen seltsamen Fremdling aber gerührt, aus ihrem Zustand heraustritt und durch eine voreilige Äußerung ihrer Neigung sich kompromittiert, was die Situation vollkommen tragisch macht.« Merkwürdigerweise kommt im ganzen Schema sowie in dem ausgeführten ersten Auftritt der Name Nausikaa gar nicht vor und ist statt dessen stets Arete — bei Homer der Name der Mutter — gesetzt. Nur in den Bruchstücken zur Ausführung des dritten Aufzugs steht richtig: Nausikaa. Völlig überraschend ist, daß im Schema, und zwar in der Inhaltsangabe des vierten Auftritts des fünften Aufzuges Arete einmal richtig als Mutter der Nausikaa steht. Wenn H. Schreyer[2] als Grund für diese Abweichung, die doppelt auffällig ist, weil das Stück selbst von Goethe immer unter dem Namen »Nausikaa« erwähnt wird und auch die Fragmente diesen Namen festhalten, zwar nicht einen Gedächtnisirrtum, aber eine später wieder fallen gelassene metrische Rücksicht annimmt, insofern sich die viersilbigen Namen weniger leicht dem Vers fügen als die dreisilbigen, so werden wir uns, an der Überdeterminiertheit psychischer Produkte festhaltend, mit dieser Rationalisierung nicht begenügen, sondern

[1] Die Nacktheit usw., S. 295, 296.
[2] Goethe und Homer, Naumburg a. S. 1884.

die Wahl des mütterlichen Namens bedeutsam finden. Mit der einzigen früher erwähnten Ausnahme sieht es ja so aus, als ob die Mutter der Arete als verstorben zu denken wäre und gar nicht auftreten würde. Dazu kommt in dem weiter fortgeschrittenen Plan das bei Homer nur beiläufig erwähnte Motiv der werbenden und abgewiesenen Freier. Ulysses gibt sich als unverheiratet aus und wird von Nausikaa noch als junger Mann betrachtet (»Du hältst ihn doch für jung? sprich!«). In Anlehnung an die nachhomerische Sage[1] läßt schließlich der Dichter Olysses dem Alkinoos seinen Sohn Telemachos zum Gatten der Nausikaa antragen.

Treten so durch Unterstreichen beziehungsweise Verwischen gewisser Züge des überlieferten Stoffes die ursprünglichen Umrisse der zugrunde liegenden typischen Knabenphantasie deutlicher hervor, so bleibt uns noch als letzte Aufgabe, eine Bestätigung für die Macht dieses infantilen Elternkomplexes in dem Leben des Dichters selbst zu suchen, erst dann werden wir die für die Psychologie der Entwürfe und Fragmente maßgebende Hemmung befriedigend aufklären können.

In einer früheren Arbeit (Imago, I. Jahrgang, 1912) habe ich unter den Motiven für Goethes italienische Reise seine Furcht erwähnt, sich an Frau von Stein zu verlieren, die eine Wiederholung von Mutter und Schwester[2] war. Gleichzeitig ist aber diese Reise nach Italien auch eine Flucht in die Kindheit. Es ist das eine Übertragung des Zeitlichen ins Räumliche, wie sie von Freud auch in Träumen nachgewiesen wurde. »Vielleicht« – schrieb ich damals – »gehört das Phäakenland der Odyssee ebenfalls hieher.« Der Kompromißcharakter einer solchen Reise – gewissermaßen Wieder-

[1] Nach Hellanikos und Aristoteles heiratet Telemachos die Nausikaa und erzeugt mit ihr den Perseptolis (= Ptoliporthes, Ptoliporthos). Ptoliporthos ist aber auch der Beiname des Odysseus! Nach einer Thesprotis (des Musaios?) gebiert Penelope dem Odysseus nach seiner Heimkehr einen Sohn: Ptoliporthes.

[2] Der Literarhistoriker R. M. Meyer (»Goethe«, Berlin 1898) erblickt in der Gestalt Nausikaas ein Denkmal des Schuldbewußtseins Goethes gegenüber Friederike v. Sesenheim. Goethe erzählt in »Dichtung und Wahrheit« (3 Teil, 11. Buch), wie die nächtliche Einbildungskraft dem in Sesenheim zu Besuch weilenden verliebten Dichter die Folgen jenes Fluches darstellt, den die Straßburger Tanzmeisterstochter Lucinde über ihn ausgesprochen hatte: er sieht durch die Verwünschung, die eigentlich nur der Schwester Emilie galt, das fremde, schuldlose Mädchen bedroht. Der nachhaltige Eindruck dieser Phantasie läßt sich wohl nur so psychologisch erklären, daß Goethe, der den Tod Friederikes fürchtet, zuerst im Unbewußten Lucinde den Tod gewünscht hatte. Vielleicht liegt dem ein infantiler Wunsch nach dem Tode der eigenen Schwester zugrunde, der von dem Streben nach Alleinbesitz der Mutter seinen Ausgang genommen hat. Für die infantile Bedingtheit des merkwürdigen Verhaltens Goethes gegen Friederike spricht auch folgende Stelle eines Briefes an Salzmann von Sesenheim: »Sind nicht die Träume deiner Kindheit alle erfüllt? frag ich mich manchmal, wenn sich mein Aug' in diesem Horizont von Glückseligkeiten herumweidet, sind das nicht die Feengärten, nach denen du dich sehntest? – Sie sind's, sie sind's! Ich fühl' es, lieber Freund und fühle, daß man um kein Haar glücklicher ist, wenn man erlangt, was man wünschte. Die Zugabe! die Zugabe! die uns das Schicksal zu jeder Glückseligkeit drein wiegt.«

kehr des Verdrängten im Verdrängenden — ist ein aus der Psychologie des Unbewußten reichlich bekanntes Phänomen. Es ist bezeichnend, daß Goethe auf der italienischen Reise wiederholt seine eigene Lage mit der des Odysseus vergleicht und sich selbst gewissermaßen mit diesem identifiziert[1]. Was Wunder dann, daß ihm in Nausikaa immer wieder die weibliche Gestalt entgegentrat, deren Bann er zu entfliehen suchte und die ihn doch stets an seine mißglückte innere Ablösung erinnerte? Seinem Widerstande gelang es schließlich, den Affekt auf ein unpersönlicheres Objekt zu verschieben. Als er in Palermo am 17. April 1787 »mit dem festen, ruhigen Vorsatz, seine dichterischen Träume fortzusetzen«, nach dem öffentlichen Garten ging, erhaschte ihn, ehe er sich's versah, ein anderes Gespenst, das ihm schon diese Tage nachgeschlichen: die Urpflanze. »Gestört war mein guter poetischer Vorsatz, der Garten des Alkinous war verschwunden, ein Weltgarten hatte sich aufgetan«[2].

Daß die Urpflanze ein alles Anstößigen entkleidetes Mutterderivat vorstellt, braucht wohl nicht besonders betont zu werden. Diese Störung war keine vorübergehende. Zwar kehrt Goethe noch hie und da zu seiner »Nausikaa« zurück, aber der Plan wird immer wieder infolge des Inzestwiderstandes in den Hintergrund gedrängt und zuletzt ganz fallen gelassen[3].

---

[1] Nach Hitschmann, (Gottfried Keller, Imago, IV. 1916) hat die Gestalt des homerischen Odysseus auch auf Keller, der sich in ihm mit dem Vater identifizierte, tiefen Eindruck gemacht. Über den Nacktheitstraum Kellers, der so wie Goethe ein ausgesprochen optischer Dichter war, siehe oben.

[2] Italienische Reise, Dienstag, den 17. April 1787: »Warum sind wir Neueren doch so zerstreut, warum gereizt zu Forderungen, die wir nicht erreichen noch erfüllen können!«

[3] Andere Nausikaadramen: »Nausikaa« oder die Wäscherinnen« von Sophokles (»*Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι*«, vielleicht als zweites Stück der Tetralogie »*Φαιάκες*«); »Nausikaa«, Trauerspiel in 5 Aufzügen in freier Ausführung des Goetheschen Entwurfes von Hermann Schreyer (Halle a. S. 1884), ferner Nausikaadramen von H. Hango (Wien 1897), S. Anger (Neisse 1900), R. Faesi (Zürich 1912) und ein Musikdrama gleichen Namens von A. Bungert (1901).



Nachtrag zur »Psychogenese der Mechanik«.

Von Dr. S. FERENCZI, Budapest.

In einer Arbeit über die »Psychogenese der Mechanik« (Imago, V. Jahrg., Heft 5/6, 1919) unterzog ich die letzte Publikation des verstorbenen Wiener Physikers und Philosophen Ernst Mach: »Kultur und Mechanik« (Verlag von W. Spemann, Stuttgart 1915) vom Standpunkte der Psychoanalyse einer Kritik. Ich hob unter anderem hervor, daß das Büchlein im Leser den Eindruck erweckt, als hätten dem Autor bei seiner Idee, die infantilen Elemente des Sinnes für Mechanik bei seinem erwachsenen Sohne mittels methodischen Erinnerungs-Anstrengungen aufzudecken, die Freudschen Forschungen vorgeschwebt. Aus der Tatsache, daß Freud bei Mach nirgends zitiert wird und aus der einseitig intellektualistischen Betrachtungsweise des Werkchens schloß ich aber, daß Mach vielleicht unabhängig von Freud auf diese Idee verfiel. Nun macht mich aber Herr Ingenieur Dr. Pataki darauf aufmerksam, daß sich schon in den 1896 verfaßten »Prinzipien der Wärmelehre« (auf S. 443, 444 der II. Auflage) eine Notiz findet, die uns beweist, daß Mach mit der Grundidee der Psychoanalyse längst vertraut war, als er sein Buch von den psychologischen Bedingungen der Entwicklung des Sinnes für Mechanik schrieb und wenn er deren dort keine Erwähnung tut, wir es mit einem Falle von kryptomnestischer Wiederentdeckung einer Idee zu tun haben.

Es ist bezeichnend, daß die von Mach vergessene Stelle sich gerade mit dem Unbewußtwerden und Fortwirken gewisser Vorstellungen beschäftigt. Er spricht dort »von der merkwürdigen Tatsache, daß eine Vorstellung sozusagen fortlebt und fortwirkt, ohne daß sie im Bewußtsein ist« . . . »In dieser Beziehung dürften die vortrefflichen Beobachtungen von W. Robert über den Traum (Seippel, Hamburg 1886) aufklärend wirken. Robert hat beobachtet, daß die bei Tage gestörten, unterbrochenen Assoziationsreihen bei Nacht sich als Träume fortspinnen« . . . »Ich habe Roberts Beobachtungen in unzähligen Fällen an mir bestätigt gefunden und kann auch hinzufügen, daß man sich unangenehme Träume erspart, wenn man unangenehme Gedanken, die sich durch zufällige Anlässe ergeben, bei Tage vollkommen ausdenkt, sich darüber ausspricht oder ausschreibt, welches Verfahren auch allen zu düsteren Gedanken neigenden Personen angelegentlichst zu empfehlen ist. Den Robertschen Erscheinungen verwandte kann man auch im wachen Zustande

beobachten. Ich pflege mich zu waschen, wenn ich einen Händedruck von feuchter, schwitzender Hand erhalten habe. Werde ich durch einen zufälligen Umstand daran verhindert, so verbleibt mir ein unbehagliches Gefühl, dessen Grund ich zuweilen ganz vergesse, von dem ich aber erst befreit bin, wenn es mir einfällt, daß ich mich waschen wollte, und wenn dies geschehen ist. Es ist also wohl wahrscheinlich, daß einmal gesetzte Vorstellungen, auch wenn sie nicht mehr im Bewußtsein sind, ihr Leben fortsetzen. Dasselbe scheint dann besonders intensiv zu sein, wenn dieselben beim Eintritt ins Bewußtsein verhindert wurden, die assoziierten Vorstellungen, Bewegungen usw. auszulösen. Sie scheinen dann wie eine Art Ladung zu wirken . . . Einigermaßen verwandte Phänomene sind jene, welche kürzlich Breuer und Freud in ihrem Buche über Hysterie beschrieben haben.«

Daß es sich hier wirklich um eine kryptomnestische Entdeckung handelt, wird durch den Umstand bestärkt, daß der Anlaß, der Mach zu dieser psychologischen Abschweifung verleitete, gerade eine Arbeit war, in der der Autor über die wissenschaftliche Entdeckungen begünstigende oder behindernde Bedingungen schrieb. (»Korrektur wissenschaftlicher Ansichten durch zufällige Umstände«, S. 441.) Er spricht unter anderem von der Bedeutung des Zufalls auch im technischen Leben, »sie kann durch die Erfindung des Fernrohres, der Dampfmaschine, der Lithographie, der Daguerrotypie usw. erläutert werden. Analoge Prozesse lassen sich endlich bis in die Anfänge der menschlichen Kultur zurückverfolgen. Es ist im höchsten Grade wahrscheinlich, daß die wichtigsten Kulturfortschritte . . . nicht mit Plan und Absicht, sondern durch zufällige Umstände eingeleitet worden sind . . .« Dieser Gedankengang wird nun in dem von mir referierten letzten Werke Machs (Kultur und Mechanik) mit aller Ausführlichkeit wiederholt, dann werden die Resultate der erwähnten Erinnerungsversuche mit seinem technisch begabten Sohne mitgeteilt, nur das in den »Prinzipien« zitierte Werk von Breuer und Freud, das bekanntlich gerade in methodischen Versuchen zur Auffrischung längstvergessener Erinnerungen gipfelte, also Mach als Vorbild zu seiner Theorie und Methodik gedient haben muß, bleibt unerwähnt, die Erinnerung daran unterlag offenbar der Verdrängung.

Der Psychoanalytiker darf den Versuch wagen, auch die Motive solcher Verdrängung aus gewissen Anzeichen zu erraten. Wo Mach die Wirksamkeit unerledigter, unbewußter Vorstellungskomplexe mit einem selbsterlebten Beispiele illustrieren will, verrät er uns ein Stück seiner Hemmung, die vielleicht mehr als übertriebene Reinlichkeit und Pedanterie war[1]. Solche Überempfindlichkeit gegen

[1] Über die unbewußte Bedeutung angeführter Beispiele überhaupt siehe meinen Aufsatz »Zur psychoanalytischen Technik«, 3. Abschnitt: Das »Zum Beispiel« in der Analyse. (Internat. Zeitschr. für Psychoanalyse, V., 1919, S. 187.)

die Berührung von Körperfeuchtigkeit und die Phobie vor der Feuchtigkeit der Hand, findet laut anderen Analysen in der Abwehr bestimmter sexueller Vorstellungen und Erinnerungen ihre letzte Quelle. Solche Personen pflegen auch vor der geistigen Berührung mit sexuellen Dingen zurückzuschrecken.

Nun waren die ersten Mitteilungen von Breuer und Freud beinahe »asexuell«. Erst die spätere Erfahrung zwang Freud zur Ergänzung der Neurosenlehre durch die Sexualtheorie. Es scheint, daß Mach diese Forschungen des (an derselben Universität lehrenden) Prof. Freud nicht ganz unbekannt und höchst unsympathisch gewesen sind und als solche abgelehnt und vergessen wurden. Die mit der Sexualtheorie verknüpfte Unlust riß aber auch die Erinnerungen an die noch »harmlosen« Breuer-Freudschen »Hysterie-Analysen« mit in die Verdrängung. Darum werden sie in der »Kultur und Mechanik« nicht zitiert, obzwar sie in den »Prinzipien« als weit entfernte Analogien noch erwähnt werden, und darum mußte Mach die ihm von Breuer und Freud eingegebene Idee von den methodischen Erinnerungs-Anstrengungen (kryptomnestisch) wiederentdecken.

Nun verstehen wir auch, warum Mach die Psychogenese des Sinnes für Mechanik nur als fortschreitende Entfaltung der Intelligenz auffaßt, und wo er aufs Triebhafte zu sprechen kommt, sich mit der Annahme eines »Betätigungstriebes« begnügt, der — sich des günstigen Zufalls bedienend, zu Entdeckungen führt, während die psychoanalytische Betrachtung, der er sich aus ihm unbewußten Motiven entzog, die weitere Zerlegung jenes Betätigungstriebes und den Nachweis der sexuellen Elemente darin gestattet hätte.



Völkerpsychologische Beiträge.

Der Doppelgängerglaube im alten Ägypten und bei den Südslawen.

Eine Mitteilung von FRIEDRICH S. KRAUSS.

Was immer der Psychoanalytiker nach der Methode Freuds, sei es bei nervös belasteten Kranken oder in der schöngeistigen Literatur der Neurotiker, entdeckt und feststellt, für alles und jedes findet sich in der Folkloristik eine uralte Bestätigung aus dem Gebiete des Volksglaubens, Volksbrauches und Volksrechtes. Den Völkerglauben erzeugen in seinen Uranfängen die Wahnvorstellungen der Neurotiker oder neurotischer Dichter. Das weitere zum Ausbau des Wahnes zu einer tabuartigen Verpflichtung als einer Richtschnur fürs Leben besorgen diejenigen, die einen greifbaren Vorteil an der Festlegung der mit einem Glauben oder Recht verbundenen Vorteile einer Weltanschauung und gesellschaftlichen Ordnung ziehen. Die Uranfänge sind überall die gleichen, weil sie überall unter den gleichen gegebenen günstigen Bedingungen und Verfassungen entstehen, nur in ihren Ausgestaltungen weichen sie voneinander ab, weil sie von der Kultur oder Macht oder dem Reichtum und der Zeitdauer des Bestandes einer Gruppe abhängen. Die uns in den Staatsreligionen auffallende Mannigfaltigkeit der Erscheinungen der Riten läßt sich darum auf einige wenige Urvorstellungen der Menschheit zwanglos zurückführen, und weil der Vorgang allüberall derselbe ist, hat man folkloristisch für jedes Volk dieselben Nachweise als Belege beizubringen, die aber in ihrer Massenhaftigkeit gewöhnlich den Leser sehr stark ermüden und einem sogar das Studium der Ethnologie zuweilen verleiden könnten.

In vielen Fällen genügen einige wenige Belege aus verschiedenen geographischen Gebieten zur Klarstellung einer Anschauung, doch eben hierin hapert es gewöhnlich, weil weder die Psychoanalytiker ausreichend mit der oft versteckten, ihnen nämlich schwer zugänglichen folkloristischen, noch die Folkloristen und Ethnologen mit der Arbeit der Psychoanalytiker ausreichend vertraut zu sein pflegen.

Als ich selber z. B. im Jahre 1886 meine Monographie: »Sreća, Glück und Schicksal im Volksglauben der Südslawen« schrieb und veröffentlichte, brachte ich darin zu dem von mir ermittelten Glauben der Südslawen reichlich Parallelen aus anderweitig slawischem, germanischem, romanischem, hellenischem, indischem usw. Glauben bei. Die große Übereinstimmung zwischen der Sreća, der Tyche und der Fors-Fortuna war und ist handgreiflich auffällig und und doch lehnte ich die — einige Jahre danach von einem Gelehrten in Leipzig angenommene — Wanderung des Glaubens von den Griechen und Römern zu den Südslawen ab und hielt an der Ursprünglichkeit des südslawischen fest. In dieser Auffassung be-

stärkte mich vollends Dr. Ranks ausgezeichnete Untersuchung über den Doppelgänger[1], die mir aber auch den Schlüssel zum Verständnis in die Entstehungs- und Werdegeschichte des Glaubens gab. Dr. Rank führt nebenher auch meine Arbeit kurz an, ohne jedoch weiter auf sie einzugehen, ich selber komme aber auf die seine hier zurück, weil ich aus der folkloristischen Literatur den ihm sowohl als mir sonst abgehenden Hauptbeleg beizubringen vermag, der Ranks psychoanalytischem Scharfsinn in der Erfassung eines Problems ein glänzendes Zeugnis mittelbar ausstellt.

Prof. Dr. Alfred Wiedemann, derzeit wohl der bedeutendste Ägyptologe, ließ in der Zeitschrift des Vereins für rheinische und westfälische Volkskunde, Elberfeld 1917, XIV. Jahrg., S. 3—36, eine Studie über den »Lebenden Leichnam« im Glauben der alten Ägypter erscheinen. Darin bespricht er die im Glauben der Ägypter vertretenen verschiedenen selbständigen Seelen des Menschen, je nach ihrer Bedeutung und kommt dann auf die uns am meisten anziehende zu reden. Ich muß den ganzen Abschnitt hier wiederholen, doch unter Auslassung der Textstellennachweise, die man ja im Bedarfsfalle in der Abhandlung nachschlagen kann.

»Wichtiger als alle diese Seelenarten, die wichtigste Seelenform überhaupt, war der Ka, dessen Bedeutung bereits die alten Ägypter bereits viel beschäftigt hat. Der Ka war im wesentlichen eine Art Doppelgänger, ein vollkommenes Gegenstück zu dem Menschen. Er zeigte dessen äußere so gut wie seine innere Erscheinung, alle seine Eigenschaften und Bedürfnisse. Er litt infolgedessen Hunger und Durst und bedurfte der gleichen Speisen und Getränke wie der Mensch, mit welchem er zeitlebens verbunden war. Das Verhältnis zwischen Mensch und Ka im einzelnen läßt sich am besten bei dem Könige verfolgen, für welchen das inschriftliche Material begreiflicherweise reichhaltiger fließt wie für die Untertanen. In dieser Beziehung sind, vor allem für die Entstehung des Ka und seines menschlichen Trägers Angaben für den um 1450 v. Chr. herrschenden König Amenophis III. erhalten geblieben, welche den Vorgang im wesentlichen in folgender Weise darstellen:

Der Gott Amon-Râ faßte eines Tages den Beschluß, einen Sohn zu erzeugen, welcher einst König von Ägypten werden sollte. Er nahm die Gestalt des im Augenblicke das Land beherrschenden Königs Thutmosis IV. an, begab sich in den Palast zu Theben und fand die Königin auf ihrem Lager liegend. Sie erwachte durch den schönen Geruch, welchen der aus dem Weihrauchlande Punt am Roten Meere kommende Gott verbreitete. Dieser gab sich ihr als Gott zu erkennen und verkehrte, wie die Inschrift in sehr drastischer Weise schildert, als Gatte mit der Herrscherin. Dann erklärt er, der Name des Sohnes, welcher aus ihrem Leibe hervorgehen werde, werde Amenophis lauten, seine (des Gottes Ra) Seele sei in ihm, er werde Äpypten beherrschen. Hierauf verließ der Gott die Königin, begab sich zu dem widderköpfigen Gotte Chnuphis und forderte diesen auf, den Sohn zu formen, welchen er, Amon, gezeugt habe. Chnuphis folgte dem Befehl und bildete auf der Töpferscheibe zwei nackte Knaben, welche dem Götterkinde und seinem Ka entsprachen. Eine Göttin reichte diesen Gestalten nach ihrer Vollendung das Leben. Die hieran sich anschließenden Urschriftteile berichten, wie die Königin in das Geburtszimmer gebracht wurde und hier von einer Reihe von Gottheiten unterstützt, niederkam, wobei gleichzeitig Amenophis und sein Ka in die Erscheinung traten. Die beiden

[1] Siehe »Imago« III. Jahrgang 1914, S. 97 ff.

Wesenheiten wurden zusammen den Göttern vorgestellt, von göttlichen Ammen genährt usf., Vorgänge, welche, unbeschadet ihrer sonstigen religionsgeschichtlichen Wichtigkeit, für die hier in Frage stehenden Punkte außer acht bleiben können.

Nach den Ausführungen des besprochenen Textes erfolgte zunächst die Zeugung, welche das Werden des Götterkindes verbürgte und erst dann die Bildung der Gestalt des Menschen und zu gleicher Zeit die der Gestalt seines Ka und hierauf die Verleihung des Lebens an beide Gestaltungen. Die Veranlassung zu dieser Zeitfolge lag allem Anscheine nach in einer Naturbeobachtung. Die Ägypter sahen die Veranlassung zur Entstehung eines neuen menschlichen Wesens im Geschlechtsverkehre, eine Erkenntnis, welche bekanntlich durchaus nicht auf der ganzen Erde verbreitet ist. Zahlreiche australische Stämme nehmen an, das zu gebärende Kind werde fertig von einem höheren Wesen in den Mutterleib eingeführt. Besonders bei der Reinkarnation gilt vielfach eine eigentliche Zeugung als überflüssig. Nach irischen Sagen gelangt das höhere Wesen als Wurm, Insekt, Getreidekorn in die menschliche Frau, um dann nach neun Monaten wieder geboren zu werden. In den Märchen zahlreicher Völker spielen sich ähnliche Vorgänge ab und auch ein ägyptisches Märchen läßt die Frau den Helden wiedergebären, nachdem ihr ein Holzsplitter von dem Baume, in welchem er verkörpert war, in den Mund geflogen ist. Hiebei handelt es sich aber stets um die Wiedergeburt eines Wesens, welches bereits vorher bestanden hatte. Das normale menschliche Geschöpf, welches zum erstenmal das Licht der Welt erblickte, entstammte nach ägyptischer Überzeugung dem Verkehre von Mann und Frau und wurde nach neunmonatlicher Schwangerschaft geboren. Die Vornahme der Einbalsamierung zwang die alten Ägypter zahlreiche Körper zu öffnen und die inneren Teile herauszunehmen. Sie waren infolgedessen in der Lage festzustellen, daß erst einige Zeit nach der Empfängnis das Kind eine klar erkennbare menschliche Gestalt gewann. Diese Beobachtung mußte es nahelegen, den Anstoß zur Bildung eines neuen Menschen und die Entstehung seiner menschlichen Gestaltung zeitlich zu trennen und so die für A m e n o p h i s III. geschilderte Reihenfolge seiner Bildung anzunehmen.

Der Mensch wurde zugleich mit seinem Ka geboren, dann blieben bei dem gewöhnlichen Menschen beide während der ganzen Lebensdauer vereint. Bei dem Gotte und bei dem Könige war dies anders. Bei diesen besaß der Ka dauernd eine gewisse Selbständigkeit. Die meisten Tempel Ägyptens, in welchen der Gott P t a h verehrt wurde, galten diesem Gott selbst. Der heiligste unter ihnen aber, der von H e r o d o t bei seiner ägyptischen Reise besuchte Tempel in Memphis, welchen er dem H e p h a e s t o s geweiht sein läßt, galt als die Behausung des Ka des Gottes P t a h. Bei den Darstellungen des P h a r a o sieht man häufig hinter ihm seinen Ka stehen, welcher die Gestalt eines kleineren, sonst aber dem Könige gleichen Mannes besitzt und ihm allerhand heilige Zeichen nachträgt. In anderen Fällen erscheint der König vor seinem Ka, bringt diesem Opfer dar und erwartet von ihm himmlische Gaben. In späterer Zeit hat man sich nicht damit begnügt, dem Könige diesen einen Ka zuzuschreiben. Man behauptete er besitze 14 Ka. Diese deckten sich aber dann nicht mehr jeweils mit seiner Gesamtheit, jeder von ihnen bildete die als selbständige Persönlichkeit aufgefaßte Verkörperung einer seiner Haupteigenschaften: die Tapferkeit, die Kraft, den Glanz, die Macht, das Geben, die Beständigkeit, das Sehen, das Hören, das Gefühl, den Geschmack u. a. m. Dargestellt wurden sie teils als

männliche, teils als weibliche Wesen, so daß sich also in diesen Teilerscheinungen des königlichen Ichs beide Geschlechter vertreten finden im Gegensatze zu der sonstigen durchgehenden Männlichkeit der Seelenformen. Eine solche Erscheinung ist bei den Gestaltungen, welche mit dem Pharao zusammenhingen, um so auffallender, als sonst bei dem ägyptischen Königstume durchwegs das männliche Geschlecht als das einzig berechtigte galt. Diese Überzeugung geht so weit, daß sich die Königin Hâtschepsût um 1550 v. Chr., obwohl sie vollkommen selbständig das Land beherrschte, ausnahmslos in männlichem Königsornate darstellen lassen mußte, und daß bei der Vorführung ihrer Geburt die Königin und ihr Ka von dem Gotte Chnuphis als zwei nackte Knaben auf der Töpferscheibe gebildet werden.

»Im Augenblicke des Todes trennte sich der Ka von der zugehörigen Persönlichkeit und begab sich in das Jenseits. Die Opfergaben und Gebete richteten sich im allgemeinen an ihn, nicht an den Toten selbst, die Götter wurden gebeten, dem Ka des Verstorbenen Speise und Trank zukommen zu lassen. So galt der Ka für das Jenseits als der Inbegriff des Ichs des Verstorbenen, er deckte sich aber nicht ohneweiters mit diesem Ich. Diese Tatsache geht mit Sicherheit aus Texten hervor, welche davon sprechen, daß der Verstorbene im Jenseits seinen Ka treffen werde, und welche dabei die Worte aufführen, mit denen er diesen seinen Ka zu begrüßen hatte, um sich seiner Gunst zu versichern. Das Verhältnis des verstorbenen Untertanen im Jenseits zu seinem Ka ähnelte somit bis zu einem gewissen Grade dem Verhältnis des Königs zu seinem Ka im Diesseits.«

* *
*

Zweierlei Fassungen von den Zuteilern des Geschickes und Glückes, d. h. der Sreća kennt der südslawische Volksglaube. Die eine vom Bog und Usud, männlichen Wesen der Geisterwelt, möchte ich die indische und mongolische, die andere von den Geburtsfräulein, den Rogjenice oder Sugjenice die hellenistisch-römische benennen, weil die Entsprechungen ähnlichster Art dort in Asien und hier im südlichen europäischen Gebiet aufstoßen. Die christlichen Missionäre, die den Slawen die Heilslehren Jerusalems und Roms brachten, hörten wohl vor tausend und mehr Jahren nicht minder häufig als wir heutigentags unter den Südslawen, denen sie zuerst Glück, Ehre und Auszeichnung der Bekehrung angedeihen ließen, die Ausrufe bog i sreća und bog dijeli sreću (oder serenšte, wie man dazumal sagte). Daraus folgerten sie, der Glücksverteiler sei ihr Gott und nahmen dafür bog an. Richtig wäre allein für das hebräische El, das griechische Zeus und das römische Jupiter, das slawische div (Himmel) gewesen. Das indische bhagas bedeutet auch den Glücksbestimmer und in einer indischen Mundart den Penis! Bog oder sein Namensvetter ist ein uralter Geist, der irgendwo weit in kaum erreichbarer Ferne in sieben Wochentagen siebenmal seine Lebensweise vom üppigsten Reichtum bis zur trostlosesten Armut wechselt. Ein solches Leben wie er eines an einem der sieben Tage führt, ein ganz gleiches ist dem am selben Tage gebornen Menschenkinde fürs ganze Dasein beschieden. Dagegen kann der Schicksalsbestimmer nicht aufkommen; der Mensch jedoch braucht sich zur Verbesserung seines Loses nur irgendwem anzuschließen und unterzuordnen, der da an einem Tage des reichsten Überflusses das Licht der Welt erblickt hat und es wird ihm geholfen sein. Bog selber erscheint aber auch zur Abwechslung in Gestalt eines hochbetagten Bettlers (= bogac) gleichwie sonst die zwei oder drei oder fünf oder sieben

oder neun Schicksalsschwestern, um dem Neugebornen in dessen Geburtsnacht die Sreća, d. h. die Doppelgängerin, zuzuweisen. Der Beschluß ist unabänderlich, kann jedoch nach der zuvor angegebenen Art doch gemildert werden oder dem Menschen ergibt sich eine günstige Gelegenheit, seine ihm mißliebige Sreća totzuschlagen. Dann ist er endlich ein freier Mann ohne Doppelgängerin. Den männlichen Doppelgänger kennt der südslawische Volksglaube nicht. Zum Ersatz dafür bekommt so mancher hervorragende Mann, zumal ein Held, zwei Doppelgängerinnen; die eine ist sein Glück, die andere sein Unglück. Ob er der einen oder der anderen begegnet, bestimmt wiederum der günstige oder gute Augenblick, in welchem er eine Entscheidung trifft oder ein Unternehmen beginnt.

Aus den Guslarenliedern hebe ich hier nur einige Stellen heraus, um meine vorherigen Angaben mit Belegen zu erhärten.

Der Rottenführer selber ist von der Überlegenheit seiner Sreća über die aller seiner Genossen, die ihm als Reisige auf Heerungen folgen, vollkommen überzeugt und die sind es wohl auch, weil sie ihm ja zum Beweis unbedingten Gehorsam leisten.

Nach einem Liede meines Schülers Fejzo Tabaković, eines moslimischen Guslaren in Hotovlje im Herzogslande geriet Rottenhauptmann Mujo Hasenscharte von Mala Kladuša mit dreißig seiner Mannen durch Hauptmann Gavrans Tücke in Gefangenschaft und ins Verließ des Burggrafen von Karlovo:

Tuj tavnova cijelu godinu;
vazda cmile mladi kladušani
a Mujo him tako razgovara:
— Djeco moja, šta ste se prepali?
Bog će dati, što bude sugjeno!
Boj se Boga, ne boj se nikoga!
Ja, da Bog da bachta Hrnjičina!

Hier lag er im Verließ ein volles Jahr;
stets jammerten die jungen Kladušaër,
doch Mut und Trost sprach Mujo ihnen zu:
— O meine Jungen, was seid ihr erschrocken?
Bog wird gewähren, nach Geschicksbeschluß!
Du fürchte Bog, sonst weder Not noch Tod!
Ja, gäb es Bog, des Hasenscharte Glück!

Darin täuschte ihn sein Bogvertrauen nicht. Sein Glück blieb ihm treu und half ihm nach ärgsten Fährlichkeiten aus allen Nöten heraus, ihm und damit auch allen seinen Getreuen.

Krilić Šabanaga, so berichtet ein anderes Guslarenlied, unternimmt einen Zug ins Italienische zur Befreiung seiner ihm auf dem Hochzeitszuge von Italienern geraubten Braut und gelobt:

Ako meni mili Bog pomože
te mi sreća preda me izigje
a nesreća ukloni se s puta
vjera j i Bog zažaliti ne ću — — —
— ja se nadam njihovoj nesreći!

Gewährt der teure Bog mir seinen Beistand
und tritt die Sreća her vor mich entgegen,
jedoch die Nesreća vom Weg mir ausweicht,
auf Ehr und Bog, es soll mich nicht gereuen —
— ich hoff auf ihre Nesreća zu stoßen!

Die nesreća ist eben die Unheil schaffende Doppelgängerin, das leibhaftige Unglück.

In einem anderen Guslarenliede segnet die greise Mutter ihren Sohn, den Junker Ivo von Zengg bei seinem Auszug auf die Brautfahrt an der türkisch-italienischen Grenze in Dalmatien:

Ajde sine u sto dobri časa!
Sve ti sreća na put izlazila
a nesreća s puta salazila!

So zeuch, mein Sohn, zu hundert guten Fristen!
stets trete vor dich hin am Weg die Sreća,
Doch Nesreća dir weiche aus vom Wege!

Die Sreća wie die Nesreća weilen nicht stets an der Seite ihres Schützlings, sondern beschäftigen sich gewöhnlich in seinen Angelegenheiten, sei es als seine freiwilligen Vertreterinnen und Schutzgeister auf seinen Gütern, in seinen Geschäftsangelegenheiten, auf Reisen oder im wilden Waldgebirge oder verbringen irgendwo schlafend müßig ihre Zeit. Der Volksglaube setzt sie in eine Reihe mit den Gewächseseelen, den Blumen- und Baumgeistern, den Vilen. Ein glücklicher oder günstiger Augenblick ist gegeben, wenn gerade die Sreća wacht, die Nesreća aber schläft. Den Zeitpunkt weiß man nie gewiß. Man kann ihn selber erträumen oder es erträumt ihn ein nächster Angehöriger oder man empfängt ein günstiges Vorzeichen, dessen richtige Auslegung Sachverständigen zufällt. Es ist ratsam, ausdrücklich hervorzuheben, daß man etwas zu guter, günstiger Frist anstelle und es trifft danach sicherlich ein. So lädt z. B. erwähnter Junker Ivo von Zengg eine Menge Ritter als Hochzeiter und Brautführer ein und schreibt jedem gleichlautend nur mit jeweiliger Einsetzung des betreffenden Namens in das Rundschreiben. Bei der Beteuerung, daß er den Brautzug zu guter Frist unternimmt, braucht er die Sreća und Nesreća nicht noch besonders zu nennen.

Dragi pobro od Sibinja Janko!
Evo ti se ženim u dobri čas
A i tebe zovem u svatove,
Da mi budeš starješina, Janko!

Wahlbruder lieb, o Janko von Sibinj,
Zu guter Frist bin ich auf Freiersfüßen
Und lad auch dich auf meine Hochzeit ein,
Du mögst mein Alderman, o Janko, sein!

Mit Absicht betraut er mit der Hochzeitzugführung den berühmten Kämpen, weil er damit die Braut und den Zug unter den Schutz und Schirm der Sreća Jankos geborgen wissen will.

Die Kastration in der Bibel.

Von Dr. LUDWIG LEVY, Brünn.

Noah, der Ackersmann, fing an, Weinberge zu pflanzen, und als er von dem Weine trank, wurde er trunken und entblößte sich in seinem Zelt. Als Cham, der Vater des Kenaan, die Scham seines Vaters sah, . . . Und er teilte es seinen beiden Brüdern draußen mit. Und Sem und Jafeth nahmen das Gewand, legten es auf ihre Schulter, gingen damit rückwärts und bedeckten die Scham ihres Vaters. Ihr Gesicht aber war nach rückwärts gewandt, so daß sie die Scham ihres Vaters nicht sahen. Als nun Noah aus seinem Rausch erwachte, da erkannte er, was sein jüngster Sohn ihm angetan hatte. Und er sprach: Verflucht sei Kenaan, ein Knecht der Knechte sei er seinen Brüdern«. So lesen wir in der Genesis Kap. 9, V. 20 f. Es ist klar, daß hier eine Lücke im Text ist. Hätte Cham seines Vaters Scham nur angesehen, könnte der Erzähler nicht berichten, daß Noah aus seinem Rausch erwachend, erkannte, was sein jüngster Sohn ihm »angetan« hatte. Auch würde der furchtbare Fluch in keinem Verhältnis zur geringen Schuld stehen. An der ausgemerzten Stelle muß berichtet worden sein, daß Cham seinen Vater entmannt hat. In der Tat hat schon der Talmud Chams Untat so aufgefaßt. In b. Sanh. 70ª lesen wir: Noah erwachte von seinem Rausch und erkannte, was ihm sein jüngster Sohn angetan hatte. רב ושמואל חד אמר סרסו וחד אמר רבעו

»Hierüber streiten Rabh und Samuel; der eine sagt, er habe ihn kastriert, der andere sagt, er habe mit ihm geschlechtlichen Umgang gehabt. Der, der sagt, er habe ihn kastriert, meint: weil er ihn verhinderte, einen vierten Sohn zu zeugen, wurde sein eigener vierter Sohn von Noah verflucht«.

Raschi akzeptiert diese Tradition, Seforno erwähnt nur die Kastration und trifft damit zweifellos das Richtige. Das beweist auch der Fluch. Zeugungskraft und Macht sind dem primitiven Menschen eins, das Zepter ist Symbol des Phallus. Cham hat seinen Vater der Zeugungskraft beraubt, so wird nach dem Vergeltungsrecht seinem Stamm, Kenaan, die Macht genommen. Kenaan wird der niedrigste Knecht seiner Brüder. Schon der Talmud hat gefühlt, daß jus talionis dem Fluch zugrundeliegt, wenn er es auch nicht ganz richtig gedeutet hat. Es bliebe noch zu erklären, warum gerade Chams vierter Sohn Kenaan verflucht wird.

Der Mythus will die spätere Unterjochung der Kenaaniter durch Sems Nachkommen rechtfertigen. Die Eroberung des Landes durch Israel wird schon durch den Fluch der Urzeit vorbereitet und durch den Glauben an ein moralisch verdientes Schicksal des Unterlegenen gerechtfertigt. In geschichtlicher Zeit wird die sittliche Entartung der Kenaaniter als Ursache ihres Unterganges hingestellt, eine Schuld, die eben der Mythus dem Stammvater zuschreibt.

* *
*

Weiter lesen wir in der Genesis (35, 21): »Israel brach auf und schlug sein Zelt auf jenseits von Migdal-Eder. Als nun Israel in jenem Lande wohnte, ging Ruben hin und wohnte der Bilhah, dem Kebsweib seines Vaters bei. Als aber Israel das hörte, . . .« Hier bricht der Text unvermittelt ab, die Fortsetzung lautet: »der Söhne Jakobs gab es zwölf«. Wieder ist etwas unterdrückt, worüber Spätere entsetzt waren. Schon die Massora deutet die Lücke durch die Piska mitten im Verse an. Im Talmud Meg. 25ᵇ verbietet ein Gelehrter, bei der Thoravorlesung die Stelle zu

übersetzen. LXX füllt die Lücke aus: *Καὶ πονηρὸν ἐφάνη ἐναντίον αυτοῦ* = וַיֵּרַע בְּעֵינָיו es mißfiel ihm. Doch ist diese Ergänzung viel zu schwach und zeigt nur, daß man die Lücke störend empfand. Was hat ursprünglich dort gestanden? Wie hat Jakob-Israel die ihm von seinem Sohne angetane Schmach gerächt? Ahnen lassen es uns die Verse über Ruben im »Segen Jakobs« und im »Segen Moses«. Im ersteren Gen. 49, 3 heißt es:

»Ruben, mein Erstgeborner bist du,
Meine Stärke, Erstling meiner Manneskraft.
Bevorzugt an Hoheit, bevorzugt an Kraft,
Solltst du überschäumend wie Wasser
Nicht bevorzugt bleiben,
Denn du hast deines Vaters Lager bestiegen.
Damals durchbohrte (oder verwundete) ich den,
der mein Lager bestieg.«

(lies חללתי statt חִלַּלְתָּ, dazu עָלָה Objekt. Durchbohren ist die primäre Bedeutung von חלל, entweihen hat sich erst daraus entwickelt, חֲלָלָה eine durchbohrte Jungfrau = entweihte Jungfrau.) Und der »Segen Moses« beleuchtet die geschichtliche Situation (Deut. 33, 6):

»Es lebe Ruben und sterbe nicht
Daß seiner Männer wenig würden«.

Ruben ist im Aussterben, der Erstgeborne, dem eigentlich Macht und Herrschaft gebührt, geht unter. Womit hat er dieses harte Schicksal verdient? fragt eine spätere Zeit und gibt sich die Antwort: er büßt die Inzestschuld seines Ahnherrn. Ruben hat mit seines Vaters Weib Umgang gepflogen, Jakob hat ihn gestraft. Gunkel liest statt des überlieferten חללת קללתי »ich habe ihn verflucht«. Des Vaters Fluch beraubt ihn der Erstgeburt und seiner Ansprüche. Bleibt man beim masoretischen Text und liest חללתי »ich habe durchbohrt oder verwundet«, so würde das auf Entmannung deuten. Das Hinschwinden des Stammes würde durch die Entmannung des Ahnherrn ausgedrückt. Es ist schade, daß sich hiezu kein so beweiskräftiges Material findet wie zur Noahgeschichte, so daß diese Deutung Hypothese bleiben muß.

Die Blendung Simsons ist Ersatz für die Kastration. Für seine sexuellen Vergehen stechen ihm die Philister in symbolischem jus talionis die Augen aus. Das Auge ist Symbol der vulva. Im indischen Mythus wird Indra von Gastama wegen Ehebruchs verflucht, daß ihm am ganzen Leibe Zeugungsglieder wachsen sollten. Der Fluch wird dann gemildert, statt der Glieder wachsen ihm ebensoviele Augen, daher der Beiname des Tausendäugigen für den Zeuger alles Lebens. Vergleiche auch die talmudische Redewendung: כאדם שנותן מצבע בעין »wie jemand, der den Finger ins Auge steckt«, bildlich für den coitus.

So sticht sich auch Ödipus, als er seinen Inzest mit der Mutter erkennt, selbst die Augen aus.

Damit erklärt sich auch, daß die Einwohner von Sodom für ihr unzüchtiges Verlangen von den Engeln mit Blindheit geschlagen wurden.

In der Bestrafung Schechems wegen der Schändung Dinas, der Tochter Jakobs, tritt als Ersatz die Beschneidung auf. (Gen. 34.) Nach einer Tradition (Pesik. Sochor 27[b] und Echa rabb. 66[d]) wird Agag, der Amalekiterkönig, von Samuel wegen Verhöhnung der Beschneidung kastriert. Jus talionis!

In geschichtlicher Zeit wird in Israel die Kastration verabscheut. Es hat keinen geringen Kampf gekostet, bis seine religiösen Führer das Volk aus den Banden der semitischen Fruchtbarkeitskulte losgelöst hatten. Die Verehrung der ewigen lebenspendenden Zeugungskraft der Natur führte in den westsemitischen, besonders den syrischen Kulten zu einer tiefen gegenseitigen Durchdringung von Religion und Sexualität. Das Geschlechtsleben wurde der Gottheit geweiht, Fruchtbarkeit war ihr Wesen und ihr Segen, Fruchtbarkeit des Menschenleibs und reicher Ertrag der zeugenden Erde. Dieser Gedanke fand im Kultus sinnfälligen Ausdruck: die Zeugungskraft der Gottheit wurde verehrt und erfleht. Auf zwei Wegen suchte man sie zu erreichen: durch Prostitution und durch Askese. Die Tempelprostitution war eine heilige Handlung, die im ganzen Orient verbreitet war. Die babylonischen Jungfrauen mußten, wie Herodot (I, 199) berichtet, einmal in ihrem Leben im Heiligtum sich einem fremden Mann hingeben. An den syrischen und phönizischen Heiligtümern dienten weibliche und männliche Hierodulen, hebräisch Kedeschen genannt. Durch den Akt, der der Gottheit zu Ehren geübt wurde, suchte man für das Volk und sein Land Fruchtbarkeit zu erlangen (Sympathiezauber). Dasselbe Ziel erreichte man durch die Askese, durch der Vestalinnen ewiges Keuschheitsgelübde und der Männer Selbstentmannung. Man opferte das, was dem Charakter der Gottheit entsprach, und was der einzelne opferte, das erhoffte er vielfältig für das ganze Volk von der Gnade der Gottheit zurückzuerhalten: Fruchtbarkeit. Wie Lucian berichtet, entmannten sich noch zu seiner Zeit viele Männer in Hierapolis zu Ehren der großen syrischen Göttin Atargatis-Istar im Enthusiasmus der gottesdienstlichen Feier (de dea syria §§ 27 und 51). Nicht viel später sagt der von einem Schüler des Bardesanes verfaßte syrische Dialog über das Fatum: »In Syrien und Edessa pflegten sich die Leute ihre Mannheit zu Ehren der Tar'athi abzuschneiden. Als aber König Abgar (von Edessa) gläubig wurde, befahl er jedem, der das tue, die Hand abzuhauen. Und seitdem tut das in Edessa niemand mehr.« Trotzdem bestimmte noch zwei Jahrhunderte später Rabbūlā, der strenge Bischof von Edessa (411—435) ausdrücklich, daß kein Christ die Frechheit haben solle, sich zu entmannen. Der alte Brauch war noch nicht ausgestorben. (Th. Nöldecke, Arch. f. Religionswiss. X, 150.)

Gegen diese Kulte, die natürlich leicht in Laszivität ausarteten, verhielt sich die ethisch orientierte Religion Israels scharf ablehnend. Propheten und Gesetz bekämpfen mit Empörung und Verachtung die Tempelprostitution, das Deuteronomium verbietet Hurenlohn und Hundegeld [1], den Verdienst der Hierodulen, dem Heiligtum zu weihen. Der kanaanäische Baalskult wird von den Propheten und dem Deuteronomium direkt Prostitution genannt, auch der von Isebel eingeführte phönizische Melkart-Kult wird als Unzucht bezeichnet. Dagegen ist von Selbstentmannung aus religiösen Motiven im AT überhaupt nicht die Rede, sie scheint also bei den Völkern Kenaans, mit denen Israel in Berührung kam, nicht geübt worden zu sein. Daß die Kastration von Menschen verboten war, läßt sich ohne besonderes Verbot schon daraus schließen, daß die Kastration von Tieren nicht erlaubt war. »Ein Tier, dem die Hoden zerquetscht oder zerstoßen oder ausgerissen oder ausgeschnitten sind, dürft ihr JHVH nicht darbringen, und in eurem Lande sollt ihr dergleichen nicht machen.« (Lev. 22, 24.) Zu Opferzwecken durfte man auch von Heiden kein kastriertes Tier kaufen,

[1] Über die Bedeutung des Ausdrucks s. Anhang.

dagegen war dies wohl zur Verwendung in der Landwirtschaft gestattet. Wenigstens zeigt die spätere Zeit diesen Brauch. Josephus (Antt. 4, 8, 40) rühmt die Humanität des jüdischen Gesetzes, das die Kastration verbot. Um aber dem jüdischen Bauer die Verwendung der zum Ackern geeigneteren Ochsen zu ermöglichen, gestattete man, Ochsen von heidnischen Nachbarn zu kaufen oder einzutauschen. Ja, es kam auch vor, daß der Nachbar das junge Vieh des Juden stahl, kastrierte und es ihm kastriert zurückstellte, eine Gesetzesumgehung, die im Talmud erwähnt wird. (Krauß, Talmud. Archäologie III, 116.) Streng verpönt blieb die Kastration von Menschen. Wurde ein Sklave kastriert, so erlangte er dadurch die Freiheit (b. Kidd. 25a). Eunuchen jeder Art waren nach dem deuteronomischen Gesetz aus der Gemeinde ausgeschlossen (Deut. 23, 2). Immerhin finden wir Eunuchen im Hofstaat der Könige öfter erwähnt, vgl. 1 Sam. 8, 15; 1 Kön. 22, 9; 2 Kön. 8, 6 u. a. Zumeist waren es wohl Ausländer. Die Sitte, höhere Ämter Eunuchen anzuvertrauen, war an den altorientalischen Höfen so verbreitet, daß das Wort סָרִיס Eunuch vielfach den Hofbeamten überhaupt bezeichnete. In späterer Zeit scheint man mit den unglücklichen Opfern dieser Barbarei freundlicher, auch in religiöser Beziehung weniger exklusiv verfahren zu sein. Tritojesaja will sie im Tempel zugelassen sehen: »Die Verschnittenen, die meine Sabbathe wahren, sich erwählten, woran ich Gefallen habe, und festhalten an meinem Bund, ihnen werde ich in meinem Hause Denkmal und Namen geben, der besser ist, als Söhne und Töchter, einen ewigen Namen gebe ich ihnen, der nicht ausgetilgt werden wird« (Jes. 56, 4). Im Urchristentum verschärft sich die Stellung gegen alles Sexuelle bis zur verhüllten Aufforderung zur Selbstentmannung in Matthäus 19, 10 ff: »Da sprachen die Jünger zu ihm: Stehet die Sache eines Mannes mit seinem Weibe also, so ist's nicht gut ehelich werden. Er sprach aber zu ihnen: Das Wort fasset nicht jedermann, sondern denen es gegeben ist. Denn es sind etliche verschnitten, die sind aus Mutterleibe also geboren, und sind etliche verschnitten, die von Menschen verschnitten sind, und sind etliche verschnitten, die sich selbst verschnitten haben um des Himmelreichs willen. Wer es fassen mag, der fasse es«. Es ist eine Anwendung des im vorhergehenden Kapitel ausgesprochenen Grundsatzes: Wenn dich dein rechtes Auge ärgert, reiße es aus.

Vom Kirchenvater Origines wird berichtet, daß er sich tatsächlich entmannt habe. So kehrte bei einzelnen der Weg der Entwicklung aus ganz anderen Motiven, als es die ursprünglichen waren, zu seinem Ausgangspunkte zurück.

Wir haben ein dunkles Kapitel menschlicher Unkultur beleuchtet, dessen Anfänge bis in die nebelhaften Fernen des Mythus hinaufreichen. Lang, lang ist der Weg der Menschheit aus dumpfem Wahn bis zu klarerem Sehen.

* * *

ANHANG.

Hundegeld.

Im Deuteronomium 23, 18, 19 lesen wir: »Es soll keine Hierodule unter den Töchtern Israels geben, und es soll keinen Hierodulen unter den Söhnen Israels geben. Bringe keinen Hurenlohn und kein Hundegeld in das Haus JHVH's, deines Gottes, für irgend ein Gelübde, denn ein Gräuel sind JHVH, deinem Gotte, beide«. Der Sinn des Verbots ist klar. Es soll

weder weibliche noch männliche Tempelprostituierte in Israel geben. Ihr Verdienst darf nicht zur Bezahlung von Gelübden im Tempel dienen. Da der »Hurenlohn« sich auf die Dirnen bezieht, so ergibt sich aus der Parallele, daß מְחִיר כֶּלֶב »Hundegeld« von den männlichen Prostituierten spricht, die demnach Hunde genannt werden. Auch in der Apok. 22, 15 heißen sie *Κύνες*: »Draußen sind die Hunde und die Zauberer und die Huren und die Totschläger und die Götzendiener und alle, die lieben und lügen.« Wieso nennt der Hebräer die Päderasten Hunde?

Steuernagels Bemerkung zur Stelle im Deuteronomium: »Ursprünglich enthält das Wort wohl kaum eine verwerfende Beurteilung der Hierodulen, sondern charakterisiert dieselben als Diener einer Gottheit, die bisweilen von Hunden begleitet gedacht wird«, kann nicht befriedigen. Der Hund = griech. *κύων* (= der Zeugende) ist nach Hesych = *τὸ ἀνδρεῖον μόριον* (das männliche Glied), Robert Eisler, Der Fisch als Sexualsymbol, Imago III, 183, A. 6 und Kuba-Kybele, Philologus 68, 207, der auch den Schwur des Sokrates *ναὶ μὰ τὸν κύνα* nicht = »beim Hund«, sondern gleich dem spanischen Beteuerungsfluch carajo! = penis als Schwur beim Phallus erklärt. Indessen würde der Hund als Penissymbol noch nicht motivieren, daß die Päderasten Hunde genannt werden. Veranlaßt wurde vielmehr diese Bezeichnung durch den coitus more canino bei den Päderasten. Das beweist der Sprachgebrauch des Talmuds: רָבַע »begatten« wird sonst nur von Tieren gebraucht, in b. Sanh. 9ᵇ, פלוני רבעו jedoch auch von Päderastie. Da nun die meisten Tiere den Geschlechtsakt in dieser Weise vollziehen, so ist es auffallend, warum gerade der Hund zum Vergleich diente. Es hätte auch ein anderes Tier sein können. Beim Hunde aber kam noch das Moment der Verachtung hinzu. Der Hund ist dem Hebräer ein niedriges, unreines Tier, wie viele Stellen der Bibel zeigen. (2 Sam. 9, 8; 2 Kön. 8, 13; Matth. 15, 26). Dieselbe Verachtung traf den homosexuellen Verkehr. Außerdem ist der Hund auch ein Symbol der Schamlosigkeit. Im Gegensatz zu anderen Tieren vollzieht er den Geschlechtsakt ohne Scheu auf offener Straße und zeigt auch, wie W. Stekel, Die Sprache des Traumes, S. 128, hervorhebt, deutliche homosexuelle Instinkte. Damit ist wohl מְחִיר כֶּלֶב das »Hundegeld« erklärt.

Zur Psychologie der Bundesriten.

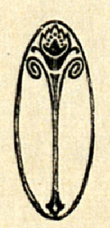
Von GÉZA RÓHEIM (Budapest).

Für die Annahme Reiks[1], daß die beim Eidschwur geopferten Tiere einen Menschen, eben den, der sich mit dem Eid verpflichtet, vertreten, führen wir den Eid an, mit welchem der Vertrag zwischen Aššurnirari (zirka 755–745) und Mati'ilu bestätigt wurde. Ein Bock wird geschlachtet, wobei man spricht: »Dieses Haupt ist nicht das Haupt des Bockes, es ist das Haupt des Mati'ilu, das Haupt seiner Söhne, seiner Großen, der Leute seines Landes. Wenn Mati'ilu sich wider diesen Verpflichtungen ver-

[1] Probleme der Religionspsychologie. I. Teil, Internat. Psychoanalytischer Verlag, 1919, S. 154.

geht, gleich wie das Haupt dieses Bockes abgeschnitten ist, soll das Haupt des Mati'ilu abgeschnitten werden.« (J. Pedersen: Der Eid bei den Semiten. 1914, 110.) Und daß im Schwur eine gegen den Vater gerichtete symbolische Aggression in latenter, gehemmter Form verborgen ist, zeigt uns der Fall der Samojeden, die den Angriff gegen einen Götzen, also gegen ein Vatersymbol richten, den unbewußten Sinn so durch eine Wiederkehr des Verdrängten verratend. Aus Schnee, Eis oder Erde verfertigen die Samojeden ein Götzenbild, das feierlich entzweigeschnitten wird, wobei sie ausrufen: »Möge ich ebenso entzweigeschnitten werden, wenn ich eine Unwahrheit gesagt habe.« (R. Lasch: Der Eid. 1908. 88.) Ein Zug der Brith scheint aber dem doch so scharfsichtigen Verfasser zu entgehen oder hält er eine Erklärung nicht für notwendig? Beim »Brith« schreiten die Vertragsschließenden durch einen zerteilten Tierkörper hindurch. Diesen Zug faßt Liebrecht (Zur Volkskunde. 1879, 349.) und nach ihm Zachariae (Scheingeburt. Zeitschrift des Vereins für Volkskunde. 1910, 152.) als symbolische Wiedergeburt auf. Ähnliche Spaltungsriten mit dem Durchziehen, Durchschreiten oder -kriechen der Bündnisschließenden der Kranken oder als Ordale bei Sündern werden ebendort angeführt; auch als Verbrüderungsriten kommen sie vor. Die Verbrüderung dürfte eben der ursprüngliche Sinn des Ritus sein, wobei dann dem zerteilten Tiere, dem gespaltenen Baum oder Felsen eine mütterliche Bedeutung zukommt. Das Hindurchschreiten Jahves durch die zerteilten Tiere dürfte also dem Hindurchschreiten der Juden durch das Rote Meer gleichzusetzen und als Geburtsritus zu fassen sein. Beim böhmischen Grenzeid schneidet der Schwörende ein Stück Rasen aus der Erde, legt sich denselben auf den Kopf und, so sich vor Zeugen kreuzigend, schwört er, daß, wenn er sein Recht falsch fordere, die Mutter Erde auf Ewigkeit ihn bedecken soll (Kapras: Der altböhmische Grenzeid im Grabe unter dem Rasen. Zeitschrift für vergleichende Rechtswissenschaft. XXXIV, 1916, 305.) wobei die Regression in die Intrauterinlage auch noch durch die Nacktheit oder deren symbolische Äquivalente angedeutet wird. In den Sagen der Pendschab schwört der Held, indem er die Milch seiner eigenen Mutter trinkt (Lasch: loc. cit. 73) und Jellinek hat in seinem Kongreßvortrag (Ethnologische Beiträge zur Psychologie der Freundschaft. Budapest 1918.) alle die bei magischen Bündnissen vorkommenden Flüssigkeiten als Substitute der Muttermilch gedeutet. Das Zurückgehen in den Mutterleib bedeutet aber den Inzest und somit wäre die Handlung, welche die Tötung des Vaters (Zerschneiden der Tiere) eben als Absage an Handlungen dieser Art durchsetzt, auch eine symbolische Andeutung des Inzestes (Durchschreiten) und das Tier würde in der Überdeterminierung sowohl Vater wie Mutter symbolisieren. Eine zweite Deutung der Wiedergeburtsriten bei der Brith ist auch in Betracht zu ziehen. Reik würde darin gewiß ein Analogon zu den Pubertätsriten erblicken und den Ritus als Wiedergeburt durch den Vater, d. h. Ausschaltung des Inzestkomplexes und homosexuelle Sublimierung der gegen den Vater gerichteten Aggressivität erblicken. So bedeutet die Handlung in der Versagungsform gerade das Entgegengesetzte dessen, was sie in ihrer wohl ursprünglicheren direkten Form darstellt und entspricht somit ganz dem vom Verfasser aufgedeckten ambitendenten Mechanismus dieser Schwurformel. Allerdings müssen wir, uns eben an die Reiksche Erklärung der Pubertätsriten anschließend, hinzusetzen, daß hinter der Wiedergeburt durch den Vater wieder eine zweideutige Symptomhandlung verborgen ist, indem das Töten der Knaben (als Talionsstrafe ihrer Mordgelüste) angedeutet, aber durch das von den zärtlichen

Strömungen determinierte Wiedererwecken rückgängig gemacht wird. In einer ursprünglichen, reinaggressiven Art (d. h. ohne Wiederbelebung) findet sich der Ritus bei den Wadschagga. Ein Knabe und ein Mädchen werden, nachdem die Paktierenden damit drei- oder siebenmal eingekreist und die Beschwörungsformeln gesprochen wurden, in der Mitte entzweigeschnitten und an die Grenze, die die beiden Länder trennt, eingegraben, worauf dann die Paziszenten, über das Grab hinwegschreitend, ihren Heimweg antreten. Nach einer Variante sollen die Kinder lebendig begraben werden. Wie die Kinder entzweigeschnitten werden, so auch das Dasein der Bundbrüchigen, er soll sterben wie sie ohne Nachkommenschaft. (J. Raum: Blut- und Speichelbünde bei den Wadschagga. A. R. W., X., 289.) Der Schlußsatz beweist ganz deutlich, daß das Töten der Kinder eigentlich ein von der unbewußten Vergeltungsfurcht motiviertes symbolisches Töten der eigenen Nachkommen ist. Die Analogie mit den Pubertätsriten wird aber ganz evident durch eine etwas abweichende Form desselben Brauches. Hier wird nämlich der Vertrag mit dem Blut unbeschnittener Knaben und Mädchen geschlossen. Zwei Kinder, ein Knabe und ein Mädchen, die von der schutzsuchenden, schwächeren Landschaft geliefert werden, werden an den Ort des Bundesschlusses gebracht, wo die Krieger der beiden paktierenden Landschaften bereits versammelt sind. Die beiden Kinder werden beschnitten und das Beschneidungsblut in einem Messinggefäß aufgefangen. Über diesem Blut wird von den Vertretern der beiden Parteien je eine Beschwörungsformel ausgesprochen, indem jeder Teil den Fluch des Aussterbens auf sich selbst oder auf den anderen Teil für den Fall des Bundesbruches herabruft. Darauf wird das Blut mit Bier vermischt getrunken. (Raum: loc. cit. 289.) Zu diesem Trinken des Zirkumzisionsblutes finden sich Analogien in den Pubertätsbräuchen: das ganze darf wohl dem Totemsakrament und den verschiedenen Formen des Blutsbundes an die Seite gestellt werden. Daß die beschnittenen Kinder von der schwächeren Partei geliefert werden, deutet darauf, daß diese gleichsam als Söhne um den väterlichen Schutz ansuchen. (Vgl. die entsprechenden gegenseitigen Benennungen als »Onkel«, »Väter«, »Kinder« bei den Iroquois und Algonquinstämmen.) Mit diesen latenten Tod und Wiederauferstehungsvorstellungen fügt sich also der Brith ungezwungen in den Vorstellungskreis des Kolnidre und des Versöhnungstages ein. (Vgl. jetzt auch Abraham: Der Versöhnungstag. Imago VI. 1920. 80.)



Druckfehlerberichtigung von Heft 3.

S. 132, Anm. 2 lies Volksliedstudien statt Volksliederstudien
S. 209, Anm. 2 lies E. Schmidt statt F. Schmidt.

Buchdruckerei Carl Fromme, Ges. m. b. H., Wien V.

INHALT DES VIERTEN HEFTES:

INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG
LEIPZIG GES. M. B. H. WIEN

BUCHDRUCKEREI CARL FROMME, GES. M. B. H., WIEN V.